SOMMARIO

SAGGI

NOTE E DISCUSSIONI

Dominique Billy

LA SEXTINE RÉINVENTÉE
SUIVI D'UN ESSAI DE MÉTRIQUE GÉNÉTIQUE

Dans *The New Confessions*, William Boyd écrit:

> A very famous mathematician said, «God may be devious but he doesn't play dice» – or something like that. I don't think you can have a dice-rolling God. There wouldn't be any point. In fact I think they're mutually exclusive as ideas, dice and God. You see if.[1]

N'en va-t-il pas de même du Poète?

Nous voudrions examiner ici une thèse de Paolo Canettieri axée sur une interprétation nouvelle de la permutation utilisée dans la sextine, qui a pu trouver un écho favorable parmi la critique,[2] thèse qui lui sert de première pierre dans l'édification d'une théorie également nouvelle du *trobar*, du moins dans certaines de ses manifestations, dont les implications

1. Boyd 1988, 407.

2. C'est ainsi que Beltrami 1994, 234 n. 36, s'exprime: «Felicissima l'intuizione di quest'ultimo: la corrispondenza numerica 1-6, 2-5, 3-4 (con somma sempre uguale a 7) è quella tra le facce opposte del dado da gioco; tanto più perché Canettieri individua un contesto di cultura letteraria entro il quale l'analogia sestina-dado trova un senso». Lazzerini 2001, 117-18 et 121, tient pour acquise la thèse de Canettieri: «non a caso la triplice accoppiata [...] su cui poggia l'architettura metrica della sestina, riflette "esattamente la posizione dei numeri nel dado fin dai tempi della sua invenzione"». Beltrami 1996, 12-13, qui retient du reste l'antériorité des *coblas dissolutas* au contraire de Canettieri («Arnaut è partito dal tipo, specificamente 'suo' o almeno a lui caro, delle *coblas dissolutas*») donne un point de vue quelque peu contradictoire: «Canettieri, infatti, ha intuito l'interpretazione più pertinente fra quelle possono dare del meccanismo metrico, se questo deve avere un'interpretazione».

idéologiques sont loin d'être négligeables.[3] Nous discuterons ici les problèmes que pose la thèse fondatrice en évoquant tout d'abord l'absence de référence au dé dans les descriptions anciennes et traditionnelles de cette curieuse permutation, puis en étudiant la réception de la *canso* d'Arnaut Daniel, prototype du genre,[4] chez ses imitateurs, d'abord dans l'histoire de la sextine et de ses avatars, ensuite chez les troubadours eux-mêmes. Un essai de métrique génétique nous permettra ensuite d'examiner plus précisément le processus créatif imaginé par Canettieri, et de lui opposer celui de notre propre hypothèse de 1993 que nous sommes aujourd'hui en mesure d'étayer et d'approfondir.

1. *Le silence des théoriciens du genre*

Quel que soit le sort que l'on fasse à la théorie générale d'un art ludique, on ne peut pas ignorer l'idée que la création de la permutation arnaldienne que retiendra la sextine puisse avoir un rapport quelconque avec la structure du dé, qui trouverait sa clef dans la description qu'en donne le traité des jeux d'Alphonse x de Castille[5] (Canettieri reprend le terme dont usait Roncaglia de «*sémiosis* emblématique»), mais il n'est pas pour cela particulièrement utile d'établir qu'Arnaut était un joueur impénitent, l'important étant seulement qu'il se fût intéressé à la structure du dé, ce qui n'est pas prouvé:[6]

3. Nous en avons déjà abordé la question dans *L'artifice de la sextine. Approche critique de théories imaginaires*, texte d'une communication donnée dans le cadre du colloque *L'Écriture à contraintes* (Grenoble, 25-27 mai 2000), dir. C. Oriol-Boyer et D. Bilous, dont les actes sont en cours de publication.

4. Voir à ce sujet les lignes suggestives de Beltrami 1996, 11-12 sur cette invention dont Pétrarque procédera à la "générification" que décrit Pulsoni 1996.

5. Cfr. Canettieri 1996, 50-51.

6. Canettieri 1996, 147-48 voit la présence du terme technique de *reirazar* 'mauvais coup de dés' dans l'une de ses chansons (*Quan chai la fuelha*) où le troubadour évoque sa relation à l'amour comme un jeu, une partie de dés, un argument suffisant pour accréditer la paternité d'une pièce de circonstance que lui attribuent quelques manuscrits, à savoir la participation au célèbre échange de *sirventes* de l'"affaire Cornilh", comme l'appelle Bec 1984, 138-53, dans lequel un certain Quercynois Arnaut est présenté comme un

E ha de aver en estas seys quadras en cada una d'ellas puntos puestos en esta guisa: en la una seys e en la otra cinco, en la otra quatro, en la otra tres, en la otra dos e en la otra uno, assí que vengan en cada un dado veyntiún punto<s>, de manera que vengan en los tres dados sessentaetres puntos. E deven seer puestos los puntos en esta guisa: só la ffaz del seys el as; e só el cinco el dos; e só el quatro el tría.[7]

Parmi tous les auteurs qui ont écrit des sextines et les théoriciens qui s'y sont intéressés d'un point de vue technique, nombreux sans doute étaient les amateurs de dés. Il peut sembler curieux que, dans des textes dont le but est précisément de décrire et d'expliquer des formes poétiques, aucun n'ait pensé à faire le rapprochement opéré par Canettieri. La permutation est même totalement passée sous silence dans les traités les plus anciens: le petit traité de Ripoll, les *Leys d'amors* ou même le *De Vulgari Eloquentia* de Dante sont davantage sensibles au type de strophe utilisé, en raison de la disparition de la rime, quand ce n'est pas la structure mélodique continue qu'illustrait *Lo ferm voler.*[8] C'est d'ailleurs dans une *canso* à *coblas dissolutas*,[9] que, à la fin du XIVe siècle, Andreu Febrer rendra hommage à l'auteur de *Lo ferm voler,* concluant chacun de ses couplets avec le mot-refrain *ungla* qu'il empruntait à son modèle, «*chantar d'ongl' e d'oncle*». Il faut attendre le XVIe siècle pour voir décrire la permutation elle-même, et l'histoire de sa théorie témoigne d'une cohérence certaine au-delà de la variation des points de vue et des interprétations qui ont pu s'y greffer jusqu'aux approches mathématiques de Queneau.[10]

Si Minturno décrit l'artifice en recourant aux lettres de l'alphabet,[11] Ruscelli, que ne manque pas de citer Canettieri,[12] recourt à des chiffres

écolier malchanceux aux jeux de hasard qui le ruinent. Si l'on met de côté qu'il ne s'agirait jamais là que d'une œuvre de jeunesse, et qui plus est d'une caricature plaisante comme il y en a tant dans les satires personnelles et les *gaps* auxquels se livraient les troubadours, on observera que l'argument de Canettieri peut être retourné contre son hypothèse, les copistes responsables de l'attribution ayant fort bien pu procéder à la même induction.

7. Cité d'après Canettieri 1996, 51.

8. Cfr. Billy 1989, 200 n. 1.

9. *Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs*, huitains rimant en *olhs, eus, ams, ops, ems, ut, itz* et *ungla* (éd. M. de Riquer 1951, 93-97, commentaires pp. 44-45).

10. Queneau 1965; Cfr. Billy 1993a, 213-14.

11. Minturno 1564, 234-35: «Sia la prima stanza, a b c d e f. La seconda, f a e b d c».

12. Canettieri 1996, 52.

en une série effectivement conforme en tout point à la description du traité espagnol:[13]

> La testura è, che dopo fatta la prima stanza di sei versi, si comincia l'altra, facendosi finire il suo primo verso della stessa parola con la quale è finito l'ultimo della stanza precedente; poi il secondo si fa finir nella voce del primo della ditta precedente stanza: e così, si va sempre facendo, pigliando per tesser le stanze una voce dell'ultimo del precedente, e poi una del primo, poi ritornando a basso, e salendo in alto, che viene ad essere il sesto e il primo, il quinto e il secondo, il terzo e il quarto, e così si vien tessendo tutto sino alla sesta stanza, quando si vuol far Sestina semplice, e quando si vuol far doppia, si seguita il medesimo ordine, cioè di venir sempre prendendo le voci per quell'ordine medesimo già detto, 6, 1, 5, 2, 4, 3.

On peut constater que Ruscelli ne fait ici pas la moindre référence à la structure du dé, et qu'il décrit le processus dans la même optique que Minturno qui parlait plus précisément d'une répétition «con ordine obliquo» qui explique, croyons-nous, le concept de *retrogradatio cruciata* avancé en 1899 par Giovanni Mari qui n'en donnait malheureusement pas une définition digne de ce nom,[14] mais dont on retrouve l'idée à travers les descriptions de Gavazzeni quand il parle de «l'applicazione scalare dell'inversione all'antipodicità», précisant que «Si tratta dell'incastro di due moduli ternari (1, 2, 3 = A, B, C e 6, 5, 4 = F, E, D), disposti rispettivamente in ragione retta e inversa dalla *crucifixio* (a termini invertiti) e dalla *retrogradatio*».[15] C'est la même idée qui apparaît chez Roubaud[16] pour qui «La permutation est le résultat d'une formule de répétition qui décrit un double mouvement de renversement et d'imbrication». Rappelons que cette idée se retrouvait déjà au XIX^e^ siècle lorsque Ferdinand de Gramont s'est à son tour penché sur le genre, évoquant en 1872 une «loi régulière qui consiste, ces mots étant donnés par la première stance, à les disposer dans chacune des autres en prenant alternativement un mot des trois derniers vers et un mot des trois premiers vers de la stance précédente, mais dans un ordre inverse, c'est-à-dire en remontant pour les trois derniers

13. Ruscelli 1559, 85-86.
14. Cfr. Billy 1993a, 226-30.
15. Gavazzeni 1984, 54-55.
16. Roubaud [1969], 31-32.

vers et en descendant pour des trois premiers». Les descriptions de Banville[17] ou d'Alfred Jeanroy[18] ne s'éloignent pas fondamentalement de cette conception: la permutation procède alternativement de l'ordre ascendant (rétrogradation) et de l'ordre descendant, ce que A. Roncaglia exprime comme «una regolare alternanza d'inversione e progressione».[19] Ce processus permet de générer la fameuse séquence 6, 1, 5, 2, 4, 3 à laquelle aboutit, par d'autres voies, l'auteur de la description des dés: pourquoi n'en serait-ce pas effectivement la raison d'être?

Canettieri[20] évoque cependant une analyse de Juan de la Cueva qui, au XVIII^e siècle, «mette precisamente in rilievo, attraverso la distribuzione delle congiunzioni, l'andamento per coppie coincidenti, che è l'elemento più evidente ed importante nella permutazione arnaldiana»: «Las consonancias dellas van trabadas sexta y primera, quinta con segunda, cuarta y tercera...», ce que, au demeurant, faisait Ruscelli dans le passage cité supra: «il sesto e il primo, il quinto e il secondo, il terzo e il quarto». Ces descriptions, et ce point est capital, ne font pas davantage allusion au jeu de dés: elles se déduisent naturellement du concept de *retrogradatio cruciata*, dans ce sens que, après chaque décalage vers l'arrière est introduit un élément fourni par l'ordre inverse. Comme le résume bien Pinchera dans une description qui n'est jamais qu'une reformulation plus simple et plus claire de l'exposé de Gavazzeni: «Le sei parole si ripetono da una stanza all'altra, applicando tre volte il criterio di avvicinare "l'ultimo e il primo"».[21] L'application de la *retrogradatio cruciata* à un nombre pair d'éléments invitait naturellement à ce regroupement, donnant lieu à une homonymie à travers laquelle on aurait bien tort de vouloir chercher une commune étymologie, à moins de disposer de preuves solides et irréfutables: comment pourrions-nous oublier que les coïncidences sont les

17. Banville 1881, 237: «chaque strophe prend dans la strophe qui l'a précédée, un mot final [i.e. un mot-rime] à la fin, un mot final au commencement, jusqu'à épuisement des six mots, en remontant et en descendant de la fin et du commencement de la strophe au milieu de la strophe».

18. Cfr. Jeanroy 1913, 481-89.

19. Roncaglia 1981, 6.

20. Canettieri 1996, 52-53.

21. Pinchera 1999, 205.

pires ennemis de la vérité? Le silence des théoriciens sur cette analogie témoigne-t-il d'un aveuglement qui aurait manqué un rapprochement *significatif*, ou de l'absence de pertinence d'un tel rapprochement?

2. *Le sort de la permutation dans les avatars du genre*

2.1. Les avatars du genre manifestent eux-mêmes de tout autres conceptions. L'extension à des huitains, quintils et autres tailles de strophes[22] met ainsi en évidence le mouvement centripète que la tradition reconnaît généralement au genre, y compris dans le cadre de la théorie de la spirale qui n'en est qu'une transposition dans l'espace,[23] sans référence possible à la structure du dé. C'est selon ce principe que l'"octine" voit le jour, tout d'abord en Catalogne, en 1474,[24] avec les "rims estrams" de *Sancta dels sancts* où Joan de Sant Climent fait clairement allusion à la *canso* d'Arnaut Daniel:[25]

segle	sepulcre	verga	arma	segle
arma	segle	sepulcre	verga	arma
secta	dubte	cambra	orfens	secta
verga	arma	segle	sepulcre	verga
cambra	orfens	secta	dubte	cambra
orfens	secta	dubte	cambra	orfens
dubte	cambra	orfens	secta	dubte
sepulcre	verga	arma	segle	sepulcre

22. Pour le quintil, cfr. Comboni 1996, 78-79; pour le tercet, cfr. Carrai 1984. Pour différentes variétés en domaine hispanique, voir l'exposé que Scoles-Pulsoni-Canettieri 1995, 383-87 donnent des expériences de Caramuel.

23. Sur cette théorie, on se reportera à Tavera [1965] et Queneau [1965], ainsi qu'à nos commentaires dans Billy 1993a, 223-25 et *L'artifice de la sextine: approche critique de théories imaginaires*, § 2.

24. Federzoni signale celle de Giacomo Filippo Girardini (1578), de Bernardino Baldi et de Coppetta, et Menichetti 1993, 582 signale l'existence de plus anciennes, selon les indications de M. Danzi.

25. Il reprend en effet trois mots-refrains de son modèle, à savoir: *arma, verga* et *cambra*. Les cinq couplets sont suivis de deux *tornadas* de construction classique (elles reprennent dans l'ordre les cinq derniers mots-refrains); la première suit plus ou moins fidèle-

On sait que la sextine présente deux propriétés: la première est la permutation proprement dite, caractérisée par son caractère centripète apparent (soit ce qu'on convient d'appeler la *retrogradatio cruciata*); la seconde, qui est sans doute la plus remarquable, sinon la plus significative, est sa quadrature, la pièce étant constituée de six couplets distincts de six vers: la permutation ne ramènerait l'ordre initial que dans un septième couplet, soit après un nombre d'applications égal à celui des éléments permutés. Or, cette propriété est accidentelle comme l'avait bien vu Tavera, puisque l'application de la permutation à 4, 7, 8, 10 ou 12 éléments, par exemple, ramène l'ordre initial avant le terme attendu,[26] ce que l'on peut observer dans *Sancta dels sancts* dont le cinquième couplet inaugure un nouveau cycle. Il est intéressant de mentionner ici que, contrairement à une idée reçue, la spirale qui, selon Tavera, permettrait d'engendrer la permutation arnaldienne, ne constituait pour cet auteur que *le moyen* dont aurait usé Arnaut pour parvenir à la quadrature de la forme, qui aurait ainsi été son véritable objectif. Sans aller aussi loin, nous pensons pour notre part que cet élément était loin d'être négligeable pour Arnaut, et qu'il n'est pas certain qu'il eût adopté la fameuse permutation si elle n'avait pas manifesté cette propriété.[27] Le renoncement à la quadrature de la forme qu'impliquait l'extension de la permutation à huit éléments montre en tout cas que, pour Joan et ses épigones, le principe de permutation centripète que décriront plus tard les théoriciens était l'élément générateur de la forme inventée par Arnaut.

ment le modèle arnaldien (*verga* et *secta* sont repris à l'intérieur du troisième vers, *arma* et *segle* à l'intérieur du dernier). Éd. Riquer 1985, 386-87.

26. Cfr. Tavera [1965], 76-78. La propriété en question est par contre inhérente à la permutation circulaire, puisqu'elle ne dépend pas du nombre d'éléments permutés. Voir au § 2.2 l'exemple de la pièce d'Alessandro Sforza où un septième couplet ramènerait successivement: *core* – *morte* – *dea* – *voglia* etc.

27. Rappelons en effet que, dans sa seule autre *canso* à utiliser une permutation propre, *Chanso do·ill mot son plan e prim* (PC 29,6), Arnaut procède à la circularisation d'une façon clairement intentionnelle: utilisant une permutation du troisième degré et forcé par les règles mêmes du *trobar* de donner à sa chanson au moins cinq couplets, notre troubadour aurait dû entamer un nouveau cycle: ABCAB(C etc.). Au lieu de cela, il redouble chacune des phases de façon à obtenir exactement six couplets: AABBCC; cfr. Billy 1989, 140-1. Pétrarque se souviendra de cette leçon (cfr. Perugi 1990-91, Billy 1993a, 384 et Pulsoni 1999, 267-68).

2.2. Lorsque la permutation est abandonnée, c'est au profit de la permutation circulaire que nous retrouverons plus bas. Scoles, Pulsoni et Canettieri ont montré que cette variation de la sextine remonte au milieu du XV^{e} siècle, avec *Lasso e pensoso, sempre acceso el core* d'Alessandro Sforza:[28]

core	piango	regie	voglia	dea	morte	
morte	core	piango	regge	voglia	dea	
dea	morte	core	piango	regie	voglia	
voglia	dea	morte	core	piango	rege	(cor) morte
regie	voglia	dea	morte	core	piango	(dea) voglia
piango	regge	voglia	dea	morte	core	(rege) piango

Il est également symptomatique que, chez le théoricien qui a le premier abandonné le seul souci descriptif pour explorer les potentialités de la forme, Juan Caramuel, auteur de la fameuse *Metametrica* dont Scoles, Pulsoni et Canettieri nous ont donné un remarquable exposé,[29] nous n'ayons pas trouvé, à propos de la sextine, la moindre allusion au jeu de dés, ni, d'ailleurs, à tout autre jeu. Mieux encore, les auteurs montrent que les quatre *modi* que retient le prélat espagnol parmi les 720 permutations possibles se ramènent toutes au principe de la spirale,[30] seul variant le point de départ, soit, en partant de la périphérie, le 6^{e} ou le 1er élément, et en partant du centre, le 4^{e} ou le 3^{e}.

Si la sextine trouve sa source dans la structure du dé, force est donc de constater que ce secret s'est bel et bien perdu. Toutefois, il existe un dérivé de la sextine sur laquelle G. B. Speroni avait attiré l'attention,[31] à propos de laquelle, nous dit Comboni,[32] Luca Contile a fait référence en 1542 au jeu de tritrac. Mais la conception de cette forme s'éloigne radicalement

28. Cfr. Scoles-Pulsoni-Canettieri 1995, 352-53.

29. Scoles-Pulsoni-Canettieri 1995, 378-87; voir aussi l'analyse que nous donnons des quatre modes de Caramuel dans Billy 1994, 248-49.

30. Ibid., pp. 382-83.

31. Dans son compte rendu du livre de J. Riesz, *Die Sestine* (1971), paru dans M, I (1978), pp. 303-5.

32. On se reportera à Comboni 1999, 79-82 pour un exposé très complet sur la forme en question.

du canon, puisqu'aux six mots-refrains de rigueur sont substitués deux uniques mots-refrains disposés alternativement dans les deux premiers couplets, avant d'être séparés dans les deux couplets terminaux, au terme d'une succession de réarrangements dont Comboni semble avoir parfaitement démontré le procédé.[33] On assiste au demeurant en France à de telles évolutions dans l'histoire de la versification où jeux et poésie tendent à se retrouver, ce dont témoigne en particulier le genre de l'*échiquier* dont parle longuement Gratien du Pont dans son *Art et science de rhetoricque metriffiee* publié en 1539:[34] il est évident que nous avons alors affaire à des conceptions et à une esthétique de la poésie qui n'ont plus rien à voir avec celles de la *canso* des troubadours, le contexte idéologique et culturel différant radicalement de celui que put connaître Arnaut Daniel.

3. *La permutation arnaldienne au regard de ses imitations*

Il est évidemment plus significatif de voir ce qu'il en est du temps d'Arnaut, et de se pencher sur la réception de sa *canso* à travers ses *contrafacta* et les quelques imitations qui témoignent de son influence.

3.1. On sait que la chanson d'Arnaut a donné lieu à deux contrafactures, de Bertolome Zorzi et peut-être Guilhem de San-Gregori ou Bertran de Born,[35] qui reprennent fidèlement les mots-refrains et la permutation de l'original: aucun de ces textes ne fait référence au jeu de dés, et si leur structure évoque inévitablement à nos esprits modernes le jeu des bouts-rimés, l'esprit qui a présidé à leur composition n'a rien de ludique, étant simplement conforme aux règles du *trobar* qui veulent que, dans les *contrafacta,* on emprunte les éléments structurants du modèle, soit en général les rimes, et le cas échéant les mots-refrains. Dans son imitation en octosyllabes (*Quan pes qui sui, fui so que·m fraing*), Pons Fabre d'Uzes se

33. Claudio Tolomei serait l'inventeur de la forme, dans *Chi non sa ben com'una fiera donna,* avec les mots *donna* et *pietra,* avant d'être imité par Fermo.

34. Aux ff. xlviij v-xlix v.

35. Sur les problèmes d'attribution de cette dernière pièce, Cfr. Canettieri 1996, 229-40.

trouve incapable de conserver la permutation arnaldienne au-delà du second couplet, la troquant pour la traditionnelle permutation circulaire qu'il abandonne aussitôt après pour des récurrences désordonnées.[36]

3.2. Quelques pièces semblent réagir sous l'effet de l'émulation à la *canso* d'Arnaut, en surenchérissant à leur manière. Mais il s'agit alors de formes qui s'appuient soit sur la rétrogradation, soit sur la permutation circulaire.

Nous avons ainsi suggéré que c'est en réaction à l'invention d'Arnaut que Peire Vidal composa *S'eu fos en cort on hom tengues drechura.*[37] Également basée sur un sizain, cette *canso* utilise une forme dérivée de la permutation circulaire: plutôt que de réagir à une quelconque inspiration du jeu de dés, Peire revenait à une technique qu'Arnaut connaissait bien pour l'avoir appliquée dans *Chansson do·ill mot son plan e prim.*[38] Mais il innovait en renouvelant une rime à chaque nouveau couplet, lui conférant une forme d'une extrême originalité, procédé qui faisait selon nous pendant à l'invention extraordinaire d'Arnaut;[39] on a ainsi successivement, une lettre représentant une terminaison (rime) spécifique, la succession de couplets suivante (A) que nous mettons en parallèle avec ce que donnerait la permutation circulaire selon le type correspondant (B):

A. abcdef → gabcde → hgabcd → ihgabc → kihgab → lkihga → mlkihg
B. abcdef → fabcde → efabcd → defabc → cdefab → bcdefa → abcdef

36. Cfr. Foltys 1979 et nos observations dans Billy 1989, 202. Je rappelle ici les mots-rime, couplet par couplet:

franh	fer	ferm	fort	frag	pert	
frach	franh	fer	franh	fort	frag	
ferm	pert	franh	pert	franh	fer	
fort	frach	s'espert	ferm	fer	ferm	ferm
pert	fort	frach	fer	ferm	fort	fort
fer	enferm	fort	frag	s'espert	franh	(se pert) franh

Comme on peut le voir, au-delà du couplet III, seule importe la concaténation des couplets. La *tornada* de 3 vers renonce également à la rigueur du modèle.

37. Cfr. Billy 1989, 143 et 1993a, 237-39.

38. PC 29,6; cfr. supra n. 27.

39. Cfr. Billy 1989, 143 et 1993a, 237-39.

Les six rimes se trouvent ainsi progressivement renouvelées jusqu'à disparaître totalement dans le dernier couplet, là où la permutation circulaire intégrale eût ramené l'ordre initial.

Frasca a pu voir dans *Eras, pus vey mon benastruc* de Peire Guilhem de Cazals «[l]'unica discendente diretta de *Lo ferm voler* in ambito provenzale»,[40] et la postériorité du poète par rapport à Arnaut récemment argumentée par Guida qui le montre attesté dans les années 1218-1223 ne s'y oppose pas.[41] Peire suivait ici une toute autre voie, où l'utilisation d'un sizain – en l'occurrence rimé en abccba[42] – et le recours systématique à des mots-refrains renvoient sans doute directement à l'expérience arnaldienne,[43] bien qu'ils s'y trouvent soumis au second procédé traditionnel

40. Frasca 1992, 43; il précise p. 118: «l'unico individuo innovativo rispetto all'invenzione di Arnaut». Canettieri 1996, 254 l'envisage par contre, du fait de l'absence d'indications chronologiques précises, comme un antécédent de *Lo ferm voler*, estimant que «scartare l'ipotesi della priorità di Guillem Peire de Cazals significherebbe rinunciare ad un interessante elemento sul piano eziologico». Speroni *loc. cit.* n. 26, estimait bizarrement que «se in realtà caratterizzata più come un *rondeau*».

41. Cfr. Guida 1999, 97-107: l'hypothèse de son antériorité envisagée par Canettieri 1996, 254 est donc à rejeter.

42. On se rappelle que Bonifaci Calvo emploie ce type d'enchâssement avec un huitain (PC 101,8), mais sa pièce est à *coblas unissonans*. Canettieri 1996, 286 y voit «una possibile allusione formale al gioco degli scacchi», autant pour la rétrogradation seule («Tale struttura coincide con quella della disposizione dei pezzi maggiori sulla scacchiera») que parce que Bonifaci fréquenta la cour alphonsine où le traité des dés vit le jour. On trouve cependant le même principe dans d'autres situations, chez Aimeric de Pegulhan, actif de 1190 à 1221 environ, dans l'articulation de *rims derivatius* au sein de la strophe, avec également un huitain, rimé en aaaa*bbbb* (Cfr. Billy 1989, 16-17), ou Peire Raimon de Tolosa, dans l'organisation des couplets (ibid., pp. 154-55). Raimbaut d'Aurenga l'utilisa d'une façon semblable dans *Cars, dous e feins* (PC 389,22: abcdee'd'b'a'; Cfr. Billy 1989, 183-84 et l'évocation qu'en fait Canettieri 1996, 190-1) avec un corps étranger qui condamne le rapprochement avec la répartition des pions aux rangs extrêmes de l'échiquier auquel procède Canettieri pour Bonifaci. Le choix d'un huitain chez Bonifaci peut s'expliquer beaucoup plus simplement par la haute fréquence des huitains en général dans la poésie des troubadours de son temps, l'intérêt de cette forme particulière étant, au-delà de l'organisation interne de la strophe, d'obtenir un effet de rétrogradation d'un couplet à l'autre sans que la place relative des rimes n'ait été modifiée: la pièce présente ainsi à la fois les caractéristiques des *coblas unissonans* et celles des *coblas retrogradadas*. Le cas n'est par conséquent pas plus "significatif" que celui d'un huitain comme strophe du *cirventes d'escax* de Raimon de Cornet (abbaccdd) qu'évoque également Canettieri: il s'agit là en effet d'un *contrafactum* d'une *canso* de Blacasset (Cfr. Billy 1993b: 29).

43. Cfr. Billy 1994, 239.

de permutation globale: la rétrogradation.[44] Ces deux particularités, mots-refrains et rétrogradation, se retrouvent du reste dans une *canso* de Bertolome Zorzi –[45] dont nous reparlons plus loin – qui est directement inspirée de *Lo ferm voler.*[46] Nous avons même pu établir un lien formel plus "significatif" en montrant que, si l'on remplace les mots-refrains par des chiffres de 1 à 6, on peut constater que, dans les couplets pairs, Peire fait correspondre le 6^{e} au 1er des couplets impairs, le 5^{e} au 2^{e} et le 4^{e} au 3^{e}, les vers ainsi opposés étant exactement les valeurs opposées sur les différentes faces d'un dé (avec 7 pour somme constante):[47]

Impairs	*Pairs*
1. astruc	6. aluc
2. vol	5. col
3. amistat	4. grat
4. grat	3. amistat
5. col	2. vol
6. aluc	1. astruc

44. Par permutation "globale", nous avons en vue les permutations portant sur l'ensemble des éléments de même nature (ici des rimes, des mots-refrains dans la sextine), et plus précisément celles dont les mouvements obéissent à un schéma général organisé, soit en pratique la permutation circulaire et la rétrogradation. La reprise à l'identique (*coblas unissonans*) procède naturellement de ce type de structure, mais elle est neutre, ne procédant à aucun mouvement.

45. Cfr. Frasca 1992, 118, n. 14. L'hypothèse de Canettieri concernant la lacune d'un sixième couplet n'est guère convaincante. D'une part, cinq est le nombre standard de couplets dans la *canso* dès l'époque classique, et la rétrogradation ne justifiait pas l'adoption du principe de circularisation que présente *Lo ferm voler.* Si le nombre six a paru pertinent à Guilhem, c'est donc au niveau de la structure interne de la strophe. Ajoutons que, tant, p. ex., *Cel qui camja* que *Non puosc mudar* de Bertran de Born, qui imitent respectivement *Tant sui ferms e fis* de Gaucelm Faidit et *Si·m fos Amors* d'Arnaut Daniel, ont 5 couplets au lieu des 6 de leur modèle, manque formellement flagrant dans le cas de la première pièce (cfr. Beltrami 1989, 25-28 qui va jusqu'à donner deux interprétations formelles distinctes des pièces, ce que nous avons pu contester dans Billy 1995, 237, n. à la p. 143). Le fait que la seule *tornada* soit construite d'après l'avant-dernier couplet plutôt que le dernier n'est pas en soi significatif: d'autres pièces sont dans cette situation (cfr. Billy 1989, 159), et l'on pourrait tout aussi bien penser que, plutôt qu'un sixième couplet, c'est une seconde *tornada* qui fait défaut, construite d'après le dernier couplet.

46. Il s'agit de *Pos eu mi feing*; cfr. § 3.3. Le rapprochement a déjà été effectué par Frasca 118 n. 14.

47. Billy 1994, 239-40.

Canettieri ne manque pas de "faire feu" de cette présentation de ce qui n'était pour nous qu'une conséquence mathématique des caractéristiques formelles de cette structure.[48] Selon lui: «Arnaut Daniel è *malastruc* ed è confuso dal dado e dal tavoliere; Guillem Peire de Cazals è *benastruc* e la sua canzone ha une struttura rimica che, oltre alla puntazione dei dadi, rinvia chiaramente alla disposizione dei numeri su quei tavolieri con cui così frequentemente si giocava nel Medioevo». Les idées de passion malheureuse du jeu ne se réfèrent pourtant en rien à la proto-sextine, mais à un texte mineur, étranger au grand genre courtois, inscrit dans une tradition plaisante, où du reste rien de définitif ne permet d'identifier à coup sûr l'Arnaut *escolier* dont il est question avec notre troubadour.[49] Par ailleurs, si le *(ben)astruc* renvoie bien à la *canso* de Raimbaut d'Aurenga comme le suggère, après Frasca, Canettieri,[50] nous sommes par contre en peine d'y trouver le moindre rapport avec la fortune des dés que la proto-sextine solliciterait secrètement.[51]

Enfin, pour être affirmée avec vigueur, l'évidence d'un rapprochement avec l'échiquier nous échappe: quelles seraient les lignes et les colonnes sinon celles que dessinent la règle d'isomorphie, principe qui est à la base de toute chanson de troubadour? Et qu'est-ce qui correspondrait dans l'intersection de ces lignes et colonnes aux cases bicolores de l'échiquier, si c'est de cela qu'il s'agit?[52] À raisonner ici en ces termes, nous aurions trois "couleurs" (en *uc, ol* et *at*) là où l'échiquier n'en oppose que deux. Enfin, l'échiquier aurait-il eu six cases sur six chez les troubadours? Nous ne poursuivrons pas sur la question de la disposition des

48. Canettieri 1996, 255-57.

49. Il s'agit du fameux échange de *sirventes* entre Raimon de Durfort, Truc Malec et ledit Arnaut; cfr. supra n. 6.

50. Frasca 1992, 43 et Canettieri 1996, 251-54, qui souligne que les deux pièces utilisent un sizain d'octosyllabes.

51. Canettieri 1996, 251-58, établit un lien symbolique avec les dés par l'intermédiaire des astres qui président au destin des hommes. S'il est vrai que le destin a trouvé une représentation symbolique tant dans le jeu de dés que dans l'astrologie, nous ne devons pas moins conserver notre esprit critique et éviter de nous fourvoyer dans un syllogisme mécanique.

52. Sinon, de quoi d'autre pourrait-il bien s'agir?

nombres qui nous échappe également et qui n'est pas davantage argumentée. Nous constatons pour finir que le sizain est plutôt une forme ancienne, si l'on met de côté le cas de Cerveri, et que *Eras pus vey* est la seule pièce de Peire à utiliser une strophe aussi courte, sans aucune nécessité interne (de caractère formel) particulière contrairement à *Lo ferm voler* où, selon nous, ce nombre est déterminé par le nombre de couplets préféré d'Arnaut ainsi que par sa volonté d'obtenir une structure circulaire (et vraisemblablement carrée):[53] l'imitation de *Lo ferm voler* donne alors une justification rationnelle au choix du sizain, et il n'est pas impossible que le jeu d'échos enchâssés souligné par divers commentateurs qui lie les mots-refrains d'Arnaut dans son couplet initial[54] ait inspiré la distribution des rimes chez Peire.

Il ne paraît pas invraisemblable que l'on ait affaire à une troisième réaction à la *canso* d'Arnaut Daniel avec *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus* d'Arnaut de Mareuil (PC 30,26):[55]

aus	or	en	olh	ir	es
or	en	olh	ir	es	aus
en	olh	ir	es	aus	or
domna	*domna*	*domna*	*domna*	*domna*	*domna*
olh	ir	es	aus	or	en
ir	es	aus	or	en	olh
es	aus	or	en	olh	ir

Cette chanson présente en effet une structure parfaitement circulaire, de six couplets, comme *Lo ferm voler*: un septième couplet ramènerait l'arrangement initial. L'application d'une permutation propre ne se trouve appliquée à des *coblas dissolutas*[56] que dans cette unique pièce. Arnaut aurait

53. Cfr. Billy 1993a, 371-74.

54. Le binôme *ongla/oncle* des vers 2/5 est évidemment le plus évident.

55. Cfr. Billy 1989, 140. Dans son compte rendu de *Il Gioco delle forme*, de Conca mentionne cette pièce dont il s'étonne qu'elle ne soit pas prise en compte par l'auteur.

56. L'exemple que donnent les *Leys* pour illustrer la notion de *coblas dissolutas* est basé sur la permutation identique, mais le concept peut parfaitement s'appliquer au cas qui nous occupe.

donc renoncé à la permutation arnaldienne pour la permutation circulaire.[57] L'abandon des mots-refrains, outre la liberté qu'il lui donnait, nous semble s'expliquer par l'absence de nécessité dans un cadre où le retour des mêmes éléments est beaucoup plus évident du fait de l'ordre séquentiel dans lequel ils apparaissent, ce qui n'est pas dans *Lo ferm voler* où l'ordre des éléments permutés est constamment bouleversé. Une autre innovation consiste à insérer un vers supplémentaire, support du mot-refrain «domna» dont il est inutile ici de rappeler l'importance du point de vue idéologique, au cœur même de la structure, en son centre. Or, la permutation arnaldienne s'articule précisément autour d'un centre de gravité qui partage la strophe en deux moitiés égales, et plus précisément en deux tercets, comme c'est ici le cas également. Si notre hypothèse est fondée, on peut constater que la référence au dé est une fois de plus absente.

3.3. Si l'on considère à présent un lien aussi explicite que la structure, très spéciale, de la *tornada*, avec la reprise à l'intérieur des vers des mots-refrains laissés de côté par la réduction de moitié de la strophe, on constate à nouveau que, des deux pièces (hors contrafacture) qui reprennent ce procédé particulier, aucune n'utilise ou ne fait référence à la permutation arnaldienne, pas plus qu'elles ne font allusion au jeu de dés. L'une, de Bertolome Zorzi – qui, rappelons-le, a laissé une exacte contrafacture de *Lo ferm voler* –, utilise la rétrogradation dans *Pois eu mi feing mest los prims entendens*, avec un huitain symétrique en abbacddc; l'autre, de Guiraut Riquier (*Non sai d'amor si m'es mala o bona*), s'inspire en partie des "*coblas dissolutas*", autre invention arnaldienne probable, substituant des mots-refrains aux rimes requises dans ce type de structure, avec un huitain non rimé qui rappelle naturellement le sixain de *Lo ferm voler*:[58]

Bertolome Zorzi PC 74,13 (7 couplets)		Guiraut Riquier PC 248,58 (5 couplets)
I, III, V, VII	II, IV, VI	I-V
entendenz	dever	bona (V: Narbona)
afinar	chauzir	azira

57. Il ne s'agit pas du même type que celle dont part Peire Vidal, qui commence par le dernier élément, non le second.

58. Cfr. Billy 1989, 190-1 et 193.

mostrar	cubrir
vaillenz	saber
saber	vaillenz
cubrir	mostrar
chauzir	afinar
dever	entendenz

Tornada:[59]

Als entendenz fai mon prim vers saber
qu'om l'afinar non deu als prims cubrir
ni·l pot mostrar primamenz ses chauzir
leis don sui prims e vaillenz al dever.

sobra
carga (IV: descarga)
messonja
traversa
taborna
escorja

Tornada:

Midons bona sai, qu'azira traversa,
si be·m sobra, no·s carga ni·s taborna;
car messonja tem, que valor escorja.

Comme on le voit, nulle référence formelle (ni thématique, du reste) au jeu de dés n'apparaît, si bien que, si le secret de la formule se trouvait ici, il faudrait croire qu'Arnaut Daniel n'aurait rien fait pour le divulguer ou pour s'en vanter.

Le défaut central de la théorie de Canettieri est qu'elle repose entièrement sur l'analogie entre l'arrangement des mots dans la sextine et celui des chiffres dans la description des dés. Comme le dit Cattani:[60] «quella [argomentazione] è una forma di ragionamento comune, ma comunemente non garantita. Presenta infatti due inconvenienti: *fragilità* (si basa su fondamenta cedevoli) e *incertezza* (è di natura congetturale e dilatatoria)». On se souviendra que, lorsqu'ils parlent de leur art, les troubadours – et Arnaut le premier en lequel l'illustre Dante, premier Italien à imiter *Lo ferm voler,* reconnût, par la bouche de Guinizelli, le *miglior fabbro del parlar materno* – insistent sur la technicité de leur savoir faire en comparant leur travail sur la langue à celui des artisans du bois ou du métal.[61] On peut d'ailleurs constater, à travers les témoignages qu'en donne Canettieri lui-même, que lorsqu'ils évoquent de façon métaphorique les jeux de dés ou les échecs, c'est uniquement pour parler de l'amour, de leurs infortunes amoureuses et de l'inconstance de l'aimée, sans aucune référence à leur

59. On notera la récurrence de la racine *prim,* présente à chaque vers de cette pièce.
60. Cattani 2001, 176.
61. Canettieri 1996, 195-96, p. ex., n'ignore naturellement pas ces aspects.

art.[62] Le seul genre troubadouresque présentant un caractère ludique est ce "jeu de société", selon l'expression d'Alfred Jeanroy, que constitue la tenson avec *partimen*:[63] un troubadour propose un sujet de débat à caractère dilemmatique, son ou ses partenaires choisissant de défendre l'une ou l'autre des thèses proposées, laissant à l'initiateur le soin de défendre la thèse restante; comme aux cartes ou aux dés, le sort de la partie n'est pas gagné d'avance. Mais ici encore, la forme est totalement absente du jeu, et dépend souvent d'une chanson en vogue dont elle reprend la forme.

Essai de métrique génétique

Nous nous sommes nous-même attaché à mettre en évidence d'autres contraintes qui ont pu peser sur la gestation de la permutation arnaldienne,[64] et avons tenté de montrer que la forme de *Lo ferm voler* constituait un aboutissement de l'esthétique d'Arnaut Daniel. Nous croyons que, pour ce faire, nous ne nous en sommes pas tenu à la discussion des «proprietà formali della permutazione» et des «caratteristiche intrinseche del processo permutativo» en négligeant de «fornire spiegazioni su base storica o eziologica».[65] Nous pensons aujourd'hui pouvoir

62. Voir Canettieri 1996, 99-114.

63. Cfr. les expressions significatives de *joc partit, partir un joc,* et le cas singulier qu'expose Canettieri 1996, 35-43, où les partenaires "jouent" à tour de rôle un personnage comme modèle du mauvais baron.

64. La question du nombre sur lequel nous ne reviendrons pas est évidemment l'un des aspects importants: sur 18 pièces du chansonnier d'Arnaut, 14 ont six couplets; Cfr. Billy 1993a, 371-74 et 1994, 237. Canettieri 1996, 69-74 discute longuement cette question, mais rien ne nous semble remettre en question notre analyse qui repose sur des probabilités élevées. Le seul point susceptible de discussion est l'affirmation selon laquelle la circularisation de la forme n'était pas nécessaire: sa suppression enlèverait beaucoup de son intérêt à la forme, et les caractéristiques générales de l'esthétique d'Arnaut nous amènent à exclure une telle hypothèse (cfr. n. 27).

65. Reproche que nous adresse Canettieri 1996, 59 qui, au demeurant, fournit moins des explications que des hypothèses. Selon de Conca 1999, 458, notre hypothèse aurait le défaut de «richiedere ad Arnaut uno spirito matematico che altrove non risulta, mentre invece sottolinea del trovatore perigordino la conoscenza – nonché la passione – per il gioco ai dadi»: ce n'est pas là du tout notre idée, Arnaut ayant pour nous le même esprit formaliste que celui d'un Peire Vidal ou d'un Guiraut Riquier, parvenant simplement à

être plus précis dans l'interprétation que nous suggérions, avec quelque argument supplémentaire.

1. Mais nous voudrions auparavant rappeler le parcours génétique qu'a conçu Canettieri,[66] à partir d'*Ar resplan la flors enversa* de Raimbaut d'Aurenga,[67] choix qui n'est pas sans convergence avec le rapprochement établi par Roncaglia qui, rappelons-le, ne repose que sur des analogies directement liées à des choix stylistiques et esthétiques que ces troubadours avaient en commun, et ne fonde par conséquent en rien une généalogie métrique.[68] Emporté par sa démonstration, Canettieri va jusqu'à en faire «uno dei modelli formali accertati»[69] de la chanson d'Arnaut:

> 1) invenzione della permutazione; 2) tentativi di applicazione della permutazione a testi con rima intrastrofica; 3) constatazione dell'impossibilità di ottenere uno schema rimico unico con tale permutazione e decisione di eliminare le rime; 4) constatazione della possibilità di ottenere sei elementi a partire del componimento rambaldiano e decisione sulla base di questo di applicare parole-rima anziché rime; 5) constatazione degli effetti estetici delle *coblas dissolutas* e generalizzione di esse in altri componimenti.

L'auteur de *La sestina e il dado* estime en effet que rien n'atteste de l'existence des *coblas dissolutas* avant *Lo ferm voler,* en raison de l'absence de tout élément de nature "métrique, idéologique ou matériel",[70] passant sous silence que la probabilité "brute" de l'antécédence de la proto-sextine sur les neuf *cansos* à *coblas dissolutas* d'Arnaut est seulement d'un dixième contre neuf. On peut naturellement estimer fragile l'argument

des solutions originales au défi que le *trobar* pose de façon permanente à l'élite des troubadours dans le domaine de la créativité formelle, en s'appuyant sur des expérimentations sans doute très empiriques.

66. Canettieri 1996, 61. Davidson 1910 avait jadis proposé un autre parcours qui ne tenait aucun compte de la chronologie (cfr. Roncaglia 1981, 14-15 et Billy 1989, 199).

67. Lafont 1992, 109 voit aussi dans cette pièce l'embryon de la sextine, non sans négliger du reste que les quatre derniers vers, non uniquement les deux derniers, sont rimés. Lazzerini 2001, 103 verra également dans son «assetto metrico» des affinités évidentes avec la sextine.

68. Cfr. Roncaglia 1981, 28-31.

69. Canettieri 1996, 158. Le renvoi au chap. 1 ne nous a pas éclairé sur l'identité du second modèle, mais le chap. 9 évoque une influence possible de Bertran de Born ainsi que celle d'*Eras pus vey* de Guilhem Peire de Cazals.

70. Canettieri 1996, 56 et 75.

de la souplesse dont témoigne le décasyllabe de *Lo ferm voler* qui incite Perugi à la rapprocher de la *canso* XII dont les particularités métriques avaient incité Canello à proposer une datation avancée,[71]mais on peut du moins rappeler qu'une pièce à *coblas dissolutas* conservée dans le seul *E*, pourrait bien être attribuée à Raimbaut d'Aurenga, si l'on en croit Linskill.[72] Ceci étant, il existait d'autres modèles à partir desquels le passage aux *coblas dissolutas* était plus facile à opérer qu'avec la strophe d'*Ar resplan* dont les quatre derniers vers sont rimés: on peut ainsi songer à *Chans en brolh* de Giraut de Bornelh (abcdefgg).[73]

La phase 3 suppose en fait qu'Arnaut était incompétent dans la pratique de son art. La permutation arnaldienne peut en effet parfaitement s'appliquer à des rimes, quel que soit le point de vue que l'on adopte sur sa genèse. Ainsi, en partant de deux schémas rimiques conçus par Giraut de Bornelh et Peire Vidal,[74] on obtiendra les six arrangements suivants:

abaaccdeeeff	ababccddeef
faffeebdddcc	fafaeebbddc
cfccddabbbee	cfcfddaabbe
eceebbfaaadd	ececbbffaad
deddaacfffbb	dedeaaccffb
bdbbffecccaa	bdbdffeecca

Les difficultés d'application auxquelles Canettieri fait allusion ne se seraient posées que si Arnaut avait voulu appliquer la permutation *aux mots-rime*[75] – non aux rimes – dans une strophe rimée,[76] ce qui signifie, si l'on adopte la théorie du dé, qu'Arnaut aurait directement procédé sur

71 Cfr. Perugi 1996, 32.

72. Linskill 1964, 43-44). Il s'agit de PC 392,26a: *[...]ils hom tan [...]et.*

73. PC 242,29; avec en outre un *rim dissolut* interne, avec les trois premières syllabes: 8 a^3b^3cdefghh. *Cars, dous e feinz* de Raimbaut présente au demeurant une strophe non rimée au sens strict, bien que des *rims derivatius* y créent une structure patente (cfr. Billy 1989, 183-84).

74. Frank 1953-57, 213 et 391. Ces exemples sont également valables dans le cadre de la théorie du dé et la théorie classique qui combine l'ordre direct et l'ordre inverse.

75. Les troubadours appliquent en effet les permutations propres soit aux rimes soit aux mots-rime. L'application à des vers, dans un cadre au demeurant spécifique, est exceptionnelle (Guiraut Riquier en donne les seuls exemples connus; Cfr. Billy 1989, 221).

76. Cfr. Billy 1993a, 379-83.

des mots-refrains. Or, Canettieri ne fait précisément intervenir ce paramètre que dans la phase suivante. Arnaut eût au demeurant très bien pu résoudre le problème, soit en adoptant l'un des deux schémas suivants: abaabb ou abbcac,[77] solutions qui eussent toutefois nécessité quelque tâtonnement, soit en adoptant un schème neutre avec la strophe monorime utilisée par les protagonistes de "l'affaire Cornilh" à laquelle Canettieri attribue un rôle argumentatif majeur dans sa démonstration:[78] la monorimie autorise en effet toutes les permutations possibles des "rimanti", sa forme ne pouvant pas en être affectée.

Outre sa faible probabilité, cette série complexe d'étapes présente ainsi un enchaînement contradictoire (de 2/3 à 4) qui la ruine. C'est cependant ce schéma que l'auteur de la théorie du dé substitue à celui, beaucoup plus simple, non contradictoire et neuf fois plus probable d'un point de vue théorique, sur lequel se fonde notre propre conception et qu'il résume ainsi:[79]

> coblas unissonans > coblas dissolutas > coblas dissolutas con parole-rima permutate, dove evidentemente manca l'anello coblas dissolutas con parole-rima a permutazione identica.[80]

Nous nous demandons d'abord quelle aurait été selon Canettieri la génétique de la *canso* de Raimbaut qui utilise une forme exceptionnelle de *rims derivatius,* qui les articule à cheval entre les couplets[81] et en généralise l'emploi, qui multiplie enfin leur retour en un jeu d'échos totale-

77. Cfr. Billy 1985.

78. Cfr. n. 6.

79. Canettieri 1996, 55-56.

80. Dont Canettieri indique un cas, conçu ultérieurement, avec *Non sai d'amor* de Guiraut Riquier que nous avons évoquée au § 3.3.

81. Voir notamment Billy 1989, 217. Il s'agit de *rims derivatius* homotones, féminins (*enversa / enverse*) ou masculins (*joys / joy*). Guilhem de Saint-Didier, troubadour plus jeune que Raimbaut, a recours à des *rims derivatius* classiques dans une pièce, mais l'organise selon un principe de rétrogradation (PC 234,5; Cfr. Billy 1989, 218). On trouve également ce genre d'articulation interstrophique, mais sur une partie réduite de la strophe, dans *A be chantar* de Giraut de Bornelh (PC 242,1; Cfr. Billy 1989, 214). Plus jeunes que Raimbaut, ces troubadours n'en ont pas moins été ses contemporains, et l'on aimerait naturellement savoir qui a eu la primeur, même si, connaissant son génie, l'on soit tenté de donner la préférence au premier.

ment inédit: combien de chaînons manquants y aurait-il? Et nous pourrions encore évoquer bien d'autres pièces comme présentant de tels chaînons manquants dans leur genèse: le principe de l'innovation n'est pas de procéder par étapes progressives, ou du moins pas uniquement; il procède tout aussi bien par sauts qualitatifs. Ceci étant, nous ferons observer que la généralisation des mots-refrains à laquelle procède Arnaut se trouve déjà chez Rigaut de Berbezilh dans *Pauc sap d'amor qui merce non aten*,[82] alors que chez Raimbaut, on a affaire à des *rims derivatius* interstrophiques articulés sur deux couplets contigus, artifice dont la douple répétition entraîne la création d'un jeu complexe d'échos dont la parenté avec les mots-refrains *stricto sensu* est trompeuse.[83] Pourquoi Arnaut aurait-il dû partir de «coblas dissolutas con parole-rima a permutazione identica» alors qu'il lui suffisait de combiner le procédé des *coblas dissolutas* avec celui des mots-refrains généralisés dont il connaissait vraisemblablement des exemples tels que celui de Rigaut?

2. L'élément le plus significatif nous paraît être le point de départ, avec l'utilisation d'une strophe dépourvue de rimes.[84] On sait que les *coblas dissolutas* procèdent à la généralisation du *rim espars,* c'est-à-dire du vers-sans-rime que les troubadours avaient peu à peu introduits, parfois en les multipliant, comme Raimbaut d'Aurenga, ce que la pratique omniprésente des *coblas unissonans,* véritable parangon de la *canso* troubadouresque, qui consistent en la reprise systématique des mêmes rimes, dans le même ordre, d'un couplet à l'autre, rendait possible en permettant à la rime de se réaliser entre les couplets. L'emploi de cette forme permettait à Arnaut Daniel de s'appuyer uniquement sur cet espace interstrophique pour nouer les relations rimiques absentes de la strophe, comme on peut le voir dans les six couplets de *En cest sonet coind'e leri*:

82. PC 421,7. Rigaut fait appel à une permutation d'un autre type; Cfr. Billy 1989, 203-4.

83. Il ne s'agit par conséquent pas pour nous de mots-refrains sujets à une variation flexionnelle. On pourrait à la rigueur parler d'une sorte de *rims-derivatius*-refrains, ce qui est tout autre chose.

84. Cfr. Billy 1993a, 209-12.

leri	esmeri	proferi	queri	emperi	soferi	
doli	coli	oli	toli	apostoli	destoli	
cert	apert	issert	pert	revert (n.)	desert	
lima	cima	escrima	sobretracima	rima (v.)	rima (n.)	
daura	aura (n.)	saura	s'eisaura	restaura	laura (v.)	l'aura
mou	plou	nou	renou	annou	ou	bou
governa	iverna	Luserna	taverna	enferna	Audierna	suberna

Ce procédé manifeste en outre un souci esthétique caractérisé par la mise en relief de la singularité des rimes, autant par leur caractère recherché (*rims cars*) que par l'absence de récurrence au sein de la strophe, le premier aspect apparaissant ainsi comme une compensation du second en conférant à la rime une meilleure perceptibilité. Le gommage de la structure qui en résulte au niveau de la strophe constituait pour le troubadour une préoccupation suffisante pour qu'il utilise ce type de strophe (estrampa) dans la moitié de ses chansons, et que sur un total de 118 rimes, 98 soient ainsi isolées.

3. On conçoit qu'une telle recherche ait pu conduire Arnaut jusqu'à pousser l'occultation de la forme par la recherche d'une permutation qui obscurcît complètement le jeu des récurrences sans pour autant renoncer aux principes de régularité qui régissent ce que j'ai appelé l'art des réseaux, caractéristique du *trobar.* C'est du reste ainsi que la sextine a pu apparaître aux yeux d'un théoricien moderne, avec la théorie de la permutation tropicale de Guilbaud dont elle constituerait l'une des illustrations.[85] Cette classe de permutations réunirait «celles qui "dérangent" le

85. On peut naturellement regretter que la théorie de Guilbaud n'ait pas fait l'objet, à notre connaissance, d'une relation écrite, ce qui ouvre peut-être la porte à une mésinterprétation de notre part. Cfr. Roubaud 1977, 397 et Oulipo 1981, 49 et 244. Une autre illustration de ce concept peut être le battage des cartes à jouer qui consiste idéalement à ramener les cartes unité par unité vers le centre en en renversant l'ordre (nous laisserons à d'autres le soin de suivre cette piste pour tenter de démontrer qu'Arnaut ne s'est pas inspiré du jeu de dés mais d'un jeu de cartes dont chacun connaît le lien avec la fortune et les astres, rouvrant les voies à une herméneutique que Canettieri n'a pas manqué de mettre à profit).

plus l'ordre naturel», aboutissant à ce "désordre ordonné" dont parlera Roubaud pour lequel «L'absence totale de réponse rimique à l'intérieur même de la strophe fait reposer la cohésion entière de la canso sur ce mouvement perceptible indirectement sans être aucunement explicite et immédiatement identifiable comme le serait par exemple une de ces permutations circulaires chères à Guiraut Riquier dans ses "cansos redondas"».[86] On peut également faire remarquer que, dans une telle optique, le choix de mots-refrains au lieu de rimes témoignerait du même souci que celui des *rims cars* dans les *coblas dissolutas* où la reprise ordonnée des rimes assurait leur reconnaissance: le maintien des mêmes mots à la rime permet en effet, au-delà des perturbations de leur ordre, de maintenir leur prégnance mémorielle.[87] On peut ainsi comparer avec la *sextina insolita* de Bernardino Catti publiée en 1502, où la permutation arnaldienne est appliquée à de simples rimes:[88]

sospiri	lato	immenso	amore	percossa	diverse	
perse	remiri	mischiato	extenso	ardore	scossa	
senso	servitore	fossa	adverse	giri	ornato	
ossa	terse	desiri	bramato	offenso	valore	(martiri) disperse
core	possa	summerse	tiri	stato	Penso	(denso) grossa
fiato	accenso	longhore	mossa	dolerse	Desiri	(fore) portato

Mais Arnaut ne pouvait sans doute pas se permettre ce que l'on pouvait faire au XVI^e siècle, alors que le genre prestigieux de la sextine est établi depuis longtemps au point que sa forme est devenue parfaitement familière aux poètes.[89]

86. Roubaud 1986, 298. Il va sans dire que la notion de "cansos redondas" est employée ici de façon très particulière, correspondant à ce que nous avons appelé "coblas redondas" dans Billy 1989, 137-43.

87. V. aussi Canettieri 1996, 60-61.

88. Cfr. Comboni 1996, 74-75. Canettieri 1996, 60-61, affirme que le choix de mots-refrains dans la *canso* d'Arnaut ne se justifiait pas pour des raisons internes, la structure métrique n'étant de toute façon pas perceptible, seule une analyse attentive du texte pouvant la dévoiler.

89. Lavezzi 1996, 203 et 208-9, signale une semblable utilisation de la permutation chez Chiabrera qui l'utilise également dans la construction de l'antistrophe d'une ode pindarique, dans ses *Canzoni eroiche e sacre.*

4. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que le choix d'une permutation aussi énigmatique apte à organiser ce savant désordre s'explique très simplement dès lors que l'on admet que le point de départ d'Arnaut est la technique des *coblas dissolutas* qui repose (comme les *coblas unissonans*) sur la permutation identique: le procédé suivi apparaît alors comme radicalement opposé, puisque, là où la permutation identique procède de la recherche systématique de l'élément le plus proche (d'abord 1, puis 2, puis 3 etc.), la permutation arnaldienne procède de celle du plus éloigné (d'abord 6 qui est le plus éloigné de 1, puis 1 qui est le plus éloigné de 6, puis 5 qui est le plus éloigné de 1 après 6, déjà sélectionné, etc.).[90] Arnaut pouvait ainsi «rompre avec la grande évidence des permutations ordonnées traditionnelles en celant le processus générateur tout en préservant l'intégralité de ses effets».[91] Le seul lien patent, la concaténation, vient témoigner clairement de la réalité du processus au début de chaque nouveau couplet.

5. Mais il y a plus: la généralisation des mots-refrains dans le cadre d'une formule strophique à *rims espars* conduit à l'abolissement pur et simple de la rime tout en maintenant le jeu de récurrences nécessaire dans le cadre d'une versification traditionnellement rimée. La rime consiste en effet en l'appariement de mots fondamentalement distincts qui n'ont de commun que leur terminaison phonique: elle fait donc ici entièrement défaut, mais au retour des mêmes sonorités requis par la tradition du *trobar* se trouve substitué le retour savamment orchestré d'une poignée de formes lexicales. Seuls les Catalans franchiront l'ultime étape avec la conceptualisation des *rims de fenix,* mais il convient cependant de rappeler que l'expérience que tente Peire Vidal dans *S'eu fos en cort,* en réaction (selon nous) à *Lo ferm voler,* ouvre précisément la porte à cet audelà de la rime en éliminant progressivement l'un après l'autre les élé-

90. Cfr. Billy 1993a, 231-32 et 234-35, avec les réserves exprimées p. 236. Cette interprétation diffère par conséquent de la théorie centripète qui correspond par contre vraisemblablement à la procédure qui sera suivie par les auteurs de sextines. Elle confère un caractère secondaire au lien caractéristique des *coblas capcaudadas* qui résulte simplement de cette recherche du plus éloigné.

91. Billy 1993a, 237 (qu'on veuille nous pardonner de nous citer nous-même).

ments constitutifs de l'arrangement initial, avec pour conséquence de laisser deux vers orphelins.[92]

6. Il semble que l'on n'ait pas accordé toute l'attention nécessaire au choix des mots-refrains dans *Lo ferm voler*, choix qui a pourtant laissé une empreinte durable dans la pratique et la théorie de la sextine qui exigent des formes féminines dissyllabiques et, à partir du modèle pétrarquesque, des substantifs. La question catégorielle n'est ainsi pas anodine: les substantifs sont en effet les seuls mots aptes à servir de support thématique, les verbes, qui ont, de façon générale, une moindre autonomie, servant essentiellement de prédicats. Que le seul mot qui ne soit pas un substantif dans la chanson d'Arnaut ouvre et ferme le cycle des permutations semble d'autant moins anodin qu'il s'agit du verbe *intrar*: l'auditeur est en effet invité à entrer dans le processus énigmatique de cette ronde croisée des mots-refrains, et la structure circulaire de l'ensemble invite plus à reprendre le cycle qu'à véritablement le quitter. Quant aux substantifs choisis, on remarque qu'aucun ne constitue un mot-clef de la thématique amoureuse et que l'ensemble hétéroclite qu'ils constituent est étranger au vocabulaire courtois,[93] ce qui ne pouvait que focaliser sur eux un peu plus l'attention des auditeurs: aux *rims cars* des *coblas dissolutas* qui se démarquent par leur seule originalité phonologique, Arnaut oppose des mots rares qui se démarquent également par leur originalité sémantique.

7. L'examen de ces mots montre par ailleurs que dans quatre cas sur six, ceux-ci coïncident en leur entier avec la rime potentielle dont ils relèvent:[94] le mot *intra* relève ainsi d'une rime en *-intra*, *ongla*, d'une rime en *-ongla*, etc. Seuls *verga* et *cambra* ajoutent une consonne d'appui à la rime correspondante, en *-erga* et *-ambra* respectivement, ce que l'on comprendra mieux si l'on tient compte de ce qu'il n'existe pas de mots *ambra*

92. Cfr. supra § 3.2. Les éléments non rimés sont notés 'f' et 'm' dans le descriptif (A).

93. Nombreux sont les commentaires dont ils ont fait l'objet, et l'on se contentera ici de renvoyer à Roncaglia 1981, 33-39 et Canettieri 1996, 153-85.

94. Nous avons déjà abordé cette question dans Billy 1993a, 387: nous y voyions la volonté de maximaliser l'effet des récurrences des mots-refrains dont la dispersion rendait peu évidente le retour.

ou *erga* dans la langue des troubadours: les choix effectués optimisent ainsi la prégnance des mots-refrains ainsi dépourvus autant que faire se peut de segments parasites (le *v* de *verga*, le *c* de *cambra*). Les mots choisis n'occupent ainsi que la position métriquement requise par la nécessité de rimer, et sont généralement constitués des seuls éléments structurellement requis par la rime, soit la dernière syllabe tonique et la posttonique éventuelle. La structure phonologique des mots souligne encore ce souci d'épiphanie, les formes paroxytones incluant une syllabe atone (surnuméraire du point de vue métrique), deux à trois consonnes – dont une liquide – venant en outre augmenter leur sonorité.

Ce souci de condensation phonologique a par ailleurs une implication dont il convient de prendre toute la mesure et qui aboutit à cette abolition de la rime que nous avons évoquée: elle s'oppose en effet naturellement, de par les contraintes drastiques qu'elle impose sur le lexique, au principe fondateur de la rime qui consiste à rapprocher des mots distincts sur la base de l'identité phonique de leurs terminaisons: se confondant, autant que faire se peut, avec la terminaison significative, seules des rimes homonymes seraient ici possibles. Or, s'il est strictement impossible de trouver six ou sept homonymes pour des formes phonologiquement simples, on pense bien qu'il est encore moins imaginable de pouvoir en trouver pour des formes complexes, et donc rares, comme les nôtres pour lesquelles on est bien en peine de trouver un seul homonyme, à l'exception notable de *arma* qui en a trois ('âme', 'arme' subst. ou verbe), variation dont Arnaut ne tire aucun parti, son objectif étant précisément le renforcement de la prégnance des formes choisies.[95] La voie de la "rime identique" était ainsi toute tracée, sollicitant chaque forme lexicale à chaque nouveau couplet, lui conférant ainsi un rayonnement sémantique permanent dans la matière textuelle dont le troubadour devait assurer au mieux l'économie.

8. Arnaut aurait ainsi recherché l'occultation de la forme tout en rendant sensible sa présence par le choix des éléments permutés. Il nous paraît ainsi symptomatique que cette recherche singulière soit totalement

95. Nous n'oublions pas cependant qu'Arnaut admet à l'occasion une dérivation, avec *s'enongla*, substituant un verbe au substantif, à la fin du vers initial du dernier couplet.

absente des pièces inspirées plus ou moins directement de *Lo ferm voler*, dans lesquelles des mots-refrains sont employés de façon systématique (§ 3.3): il peut s'agir alors aussi bien de polysyllabes que de monosyllabes ou dissyllabes paroxytons, et que ces pièces utilisent des permutations parfaitement lisibles quand elles ne réintroduisent pas la rime intrastrophique (PC 74,13) nous permet de comprendre que les exigences qu'Arnaut s'imposait pour le choix des mots dans *Lo ferm voler* ne présentaient plus d'intérêt particulier dans ces nouveaux contextes.[96] Par contre, dans la seule reprise libre[97] (et irrégulière) de la permutation arnaldienne, par Pons Fabre d'Uzes, le choix des mots-refrains se plie relativement bien à la contrainte d'Arnaut, mais avec des monosyllabes, cette fois donc "masculins": *franh, frach, ferm, fort, pert* et *fer*.[98] L'ajout systématique d'une attaque consonantique manifeste cependant une nouveauté à travers laquelle on peut voir une compensation à la perte de la syllabe posttonique qu'offrait leur modèle. Que cette innovation s'appuie pour l'essentiel sur l'allitération témoigne d'un souci de neutraliser les différences que celle-ci pouvait apporter: les éléments hors-rime sont à peu près homogènes, tant par la récurrence de *f* auquel l'occlusive parente *p* est substituée dans *pert*, que par le recours à la liquide *r* dans les deux premières formes, qui se retrouve dans la coda des quatre autres.

Références

Banville 1881 = Th.d.B., *Petit traité de poésie française*, Paris, G. Charpentier.

Bec 1984 = P.B., *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock.

Beltrami 1989 = P.G.B., *Variazioni di schema e altre note di metrica provenzale: a proposito di Bertran de Born, "Puois Ventadorns" e "Sel qui camja"*, «Studi Mediolatini e Volgari», xxxv, pp. 5-42.

96. Pour le détail des formes, outre les cas cités, on se reportera à Billy 1989, 195-97, 209-10, 215-19. Revenant sur la question de *Mout m'es bon e bel* de Peire Vidal en cherchant à l'inscrire dans sa théorie, Canettieri 1996, 258-79, insiste à juste titre sur l'autonomie de cette pièce par rapport à *Lo ferm voler*, et la rapproche de façon convaincante de *Assatz m'es belh* de Raimbaut d'Aurenga (pp. 273-75).

97. C'est-à-dire en dehors des *contrafacta* qui se devaient de reproduire les mots-refrains de leur modèle.

98. Voir description n. 36

Beltrami 1994 = P.G.B., *"Lo ferm voler" di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione*, AM, 2, pp. 9-19.

Billy 1985 = D.B., *La Sextine (note rectificative à quelques propos de S. F. Noreiko publiés dans le n. 22 [pp. 6-9])*, «Les Amis de Valentin Bru», 31, pp. 24-28 [errata dans le n. 32-33, p. 84].

Billy 1989 = D.B., *L'Architecture lyrique médiévale: analyse morphologique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.

Billy 1993a = D.B., *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, MR, XVIII, 2-3, pp. 207-39 et 371-402.

Billy 1993b = D.B., *L'Héritage formel des troubadours dans la poésie occitane des XIV*[e] *et XV*[e] *siècles*, in *Actes du IV Congrès International de l'AIEO*, Association Internationale d'études Occitanes, Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993, Vitoria, R. Cierbide Martinena, 1994, t. 1, pp. 19-35.

Billy 1994 = D.B., *Sextiniana*, MR, XIX, 3, pp. 237-52.

Billy 1995 = D.B., *Une introduction à L'Architecture lyrique médiévale*, AM, 1, pp. 221-32.

Boyd 1988 = W.B., *The New Confessions*, London, Penguin Books, 1988

Canettieri 1993 = P.C., *La Sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet.

Canettieri 1996 = P.C., *Il Gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri.

Canettieri 1997 = P.C., Essai introductif à Arnaut Daniel, *Canti di scherno e d'amore,* trad. par P. Tripodo, Roma, Fazi.

Caramuel 1668 = J.C., *Primus calamus*, vol. II: Rythmica, Campaniae Officina.

Carrai 1984 = S.C., *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, «Interpres», v, pp. 34-45.

Cattani 2001 = A.C., *Botta e risposta: l'arte della replica*, Bologna, Il Mulino.

Comboni 1996 = A.C., *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, AM, 2, pp. 67-79.

Comboni 1999 = A.C., *Appunti sulla sestina in Italia nel XV e XVI secolo*, in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance,* actes du colloque international du Centre d'Études Métriques, 22-24 mai 1996, textes édités et présentés par D. Billy, avec une postface de M. Dominicy, Paris, L'Harmattan, pp. 71-83.

Davidson 1910 = F.J.A.D., *The Origin of the Sestina*, «Modern Language Notes», XXV, pp. 18-20.

de Conca 1999 = M.d.C., Compte rendu de Canettieri 1996, MR, XXIII, pp. 457-59.

Du Pont 1539 = G.D.P., *Art et science de rhetoricque metriffiee*, Toulouse, Nycolas Vieillard [Genève, Slatkine repr. 1972 (prénom: «Gratien»)].

Foltys 1979 = Ch.F., *'P.C.376,2' eine Sestine?*, in *Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag*, éd. W. Bergefurth et al., Heidelberg, pp. 159-67.

Frank 1953-57 = I.F., *Répertoire métrique de la poésie des troubadours,* 2 t. («Bibliothèque de l'école des Hautes études, Sciences historiques et philologiques», 302, 308), réimpr. Paris, Champion, 1966.

Frasca 1992 = G.F., *La Furia della sintassi: la sestina in Italia,* Napoli, Bibliopolis.

Gavazzeni 1984 = F.G., *Approssimazioni metriche sulla terza rima,* SD, 56, pp. 1-82.

Gramont 1872 = F de G., *Sextines* précédées, [sic] de l'*Histoire de la Sextine,* cité d'après A. Calame in NRF, 352 (1982), pp. 175-91 (cfr. nos remarques bibliographiques dans Billy 1993, p. 402).

Guida 1999 = S.G., *Cartulari e trovatori: 1. Arnaut Guilhem de Marsan, 2. Amanieu de la Broqueira, 3. Guilhem Peire de Cazals, 4. Amanieu de Sescas,* «Cultura Neolatina», 59, pp. 71-127.

Jeanroy 1913 = A.J., *La "sestina doppia" de Dante et les origines de la sestina,* R, 42, pp. 481-89.

Lafont 1992 = R.L., *"Ar resplan la flors enversa": la fleur du "gay" savoir,* «Revue des Langues Romanes», XCVI, 1, pp. 105-17.

Lavezzi 1996 = G.L., *Manuale di metrica italiana,* Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Lazzerini 2001 = L.L., *Letteratura medievale in lingua d'oc,* Modena, Mucchi.

Linskill 1964 = J.L., *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras,* La Haye.

Mari 1899 = G.M., *La sestina d'Arnaldo, la terzina di Dante,* «Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere», s. II, vol. XXXII, pp. 953-85.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima,* Padova, Antenore.

Minturno 1564 = A.M., *L'Arte poetica.* Venezia, Andrea Valvassori; repr. anastatique München, W. Fink, 1971.

Oulipo 1981 = *Atlas de littérature potentielle,* Paris, Gallimard.

Perugi 1990-91 = M.P., *L'"escondit" del Petrarca (Rime CCVI),* «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti», CII, pp. 201-28.

Perugi 1996 = M.P., *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel,* AM, 2, pp. 21-39.

Pinchera 1999 = A.P., *La Metrica,* Milano, Mondadori.

Pulsoni 1996 = C.P., *Petrarca e la codificazione del genere sestina,* AM, 2, pp. 55-65.

Pulsoni 1999 = C.P., *Strutture metriche del Canzoniere di Petrarca,* in *Métriques du moyen âge et de la Renaissance,* actes du colloque international du Centre d'Études Métriques, 22-24 mai 1996, textes édités et présentés par D. Billy, avec une postface de M. Dominicy, Paris, L'Harmattan, pp. 251-76.

Queneau [1965] = R.Q., *Note complémentaire sur la sextine, suivi d'un Éloge de la spirale par J. Bernoulli,* «Subsidia Pataphysica», 1, pp. 79-80.

Riquer 1985 = M. de R., *El poeta Joan de Sant Climent,* in *Homenatge a Antoni Comas,* Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 385-97.

Roncaglia 1981 = A.R., *L'invenzione della sestina,* M, II, pp. 3-41.

Roubaud [1969] = J.R., *La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel*, «Change», 2, pp. 9-38.

Roubaud 1977 = J.R., *La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau*, «Critique», 359, pp. 392-413.

Roubaud 1986 = J.R., *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.

Ruscelli 1559 = G.R. = *Il Rimario*, Venezia, G. Battista e M. Sessa; cité d'après la réimpr. de Venise, Simone Occhi, 1815.

Scoles-Pulsoni-Canettieri 1995 = E.S. - C.P. - P.C., *Fra teoria e prassi. Innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, «Il Confronto Letterario», XII, 23, pp. 345-88.

Switten 1991 = M.S., *De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel*, in *Mélanges de langue et de littérature occitanes, médiévales et modernes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers, C.E.S.C.M., pp. 549-65.

Tavera [1965] = A.T., *Arnaut et la spirale*, «Subsidia Pataphysica», 1, pp. 73-78.

Stefano Carrai

LA *VITA NOVA* COME TESTO ELEGIACO*

1. A volte questioni che possono apparire elementari o troppo dirette sono destinate a restare a lungo latenti nella riflessione critica intorno a un testo. Non ci si è domandati a sufficienza, ad esempio, quale sia il genere letterario nel quale eventualmente inquadrare il libello della *Vita nova*.[1] Eppure, sebbene il capolavoro giovanile di Dante fuoriesca da schemi precostituiti, il problema risulta d'importanza tutt'altro che secondaria, tanto più se riportato alla mentalità medievale e a quella del futuro autore del *De vulgari eloquentia*.

Proviamo a chiederci cosa risponderebbe oggi, posto di fronte alla domanda: qual è il genere della *Vita nova*?, uno studente universitario che avesse diligentemente letto il manuale di Letteratura italiana. Probabilmente direbbe che si tratta di un breve romanzo autobiografico e non sarebbe lontano dal vero guardando al testo con occhi moderni. Bisogna tenere presente, tuttavia, il quadro storico. Anzitutto, cos'erano il romanzo e l'autobiografia all'epoca di Dante? Quanto ai romanzi d'origine transalpina in prosa o in versi che Dante avrà letto o ai quali avrà pensato, occorre dire che si distinguevano generalmente per elementi fantastici e meravigliosi che nella *Vita nova* – proprio per la diversa impostazione, simbolica e allegorica, della narrazione – non hanno adito. Per il rac-

* Le considerazioni che seguono devono molto alla conversazione con gli amici Saverio Bellomo, Alessandro Fo e Marco Santagata.

1. Adotto il titolo nella forma latina proposta da Gorni 1996.

conto autobiografico non si poteva prescindere invece dai grandi edifici agostiniani delle *Confessiones* e delle *Retractationes*, che certo avranno influenzato la concezione della *Vita nova*;[2] ma lo scarto rispetto a quel modello è evidente già nel semplice fatto che la crisi morale del protagonista viene presentata sotto la specie della storia di un amore, la quale, per di più, coinvolge e richiama in posizione di primo piano l'evoluzione di una poetica. La categoria romanzo autobiografico risulta, insomma, non sufficiente a definire la *Vita nova*. Ecco allora che un altro moderno, grande conoscitore di Dante e della mentalità medievale, Etienne Gilson, ha escogitato la definizione di autobiografia poetica,[3] suggestiva e ammissibile, ma anch'essa non esaustiva. Divulgando le sue rime giovanili (o predicate come tali) Dante infatti non intendeva proporre soltanto il resoconto esemplare di una svolta ascetica e spirituale, ma anche quello di una maturazione stilistica, non scevra forse da una qualche rivalità con l'amico Guido Cavalcanti cui il testo era esplicitamente dedicato.[4]

Nel libro Dante allegava, per così dire, la documentazione poetica di quel travaglio, sì da varare una struttura prosimetrica che non aveva precedenti nella letteratura dei volgari italiani e a spiegare la quale si potrà invocare in parte – come è stato fatto – la più che probabile incidenza delle succinte *vidas* che in certi canzonieri trobadorici accompagnavano le poesie dei vari autori: ma solo come spunto minimo, dal momento che a confronto la *Vita nova* ne costituisce un a dir poco ipertrofico, se non addirittura spropositato, sviluppo. Un'altra risposta del fittizio studente potrebbe essere allora che la *Vita nova* è un prosimetro o un prosiritmo. Sarebbe però una risposta parziale, perché l'alternanza di versi e prosa individua l'aspetto formale del testo, non le coordinate di un genere, tant'è che la tradizione del prosimetro tardoantico e mediolatino allineava testi tra loro molto diversi come il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella o il *De consolatione Philosophiae* di Boezio o ancora il *De planctu natu-*

2. Cfr. Leporatti 1994.

3. Cfr. Gilson 1987, 90.

4. Non persuade però, non foss'altro per l'incompatibilità dei rispettivi generi, la tesi di una replica polemica alla *Vita nova* da parte di Guido con la sua canzone *Donna me prega* formulata da Tanturli 1993, 3-13 e da Malato 1996.

re di Alano da Lilla.[5] Sarebbe come, ad esempio, se definissimo il canzoniere di Petrarca una raccolta di sonetti, canzoni, sestine, ballate e madrigali piuttosto che una silloge organicamente strutturata di poesia lirica, oppure l'*Orlando furioso* un testo in ottave anziché un poema cavalleresco.

Riduttivo sarebbe anche rispondere che si tratta di una autoantologia di rime – secondo che Dante stesso ce la presenta in esordio – col valore aggiunto del commento dell'autore stesso che ne ricostruisce il contesto biografico. Nella *Vita nova* Dante legò insieme le rime mediante il tessuto connettivo delle prose in cui rievocava l'occasione di ciascun componimento poetico, seguendo così, com'è noto, la suggestione di quei canzonieri occitanici ove i testi erano corredati – oltre che dalle suddette *vidas* – da altrettanto sintetiche spiegazioni dette *razos*.[6] Ai testi stessi, inoltre, egli applicò quelle schematiche scomposizioni, sporadicamente e parcamente esplicative, che con termine tecnico della ermeneutica medievale chiamò «divisioni». A tale proposito Gianfranco Folena ricordava come la *Vita nova* sia sì «un testo unico ma costituito di tre testi, le poesie originali, le loro occasioni narrative o provenzalmente *ragioni*, e le loro divisioni: tre aspetti diversi e contrastanti dell'autocommento».[7] Va detto tuttavia che l'elemento esegetico resta marginale rispetto alla fisionomia complessiva del libro, tant'è che Boccaccio, nei codici da lui copiati personalmente, pensò bene di estromettere dal testo i brani con le divisioni spostandoli sul margine della pagina; e la sia pur arbitraria disposizione passò nei numerosi manoscritti che ne derivarono, sicché molti lettori del secondo Trecento lessero la *Vita nova* in quella veste. Del resto il prosimetro dantesco dimostra di avere poco a che vedere con il genere dell'autocommento quando lo si rapporti non dico a celebri casi moderni quali le *Annotazioni* di Leopardi alle sue dieci *Canzoni* o la *Storia e cronistoria del Canzoniere* di Saba, ma alla chiosa continua fornita pochi anni dopo da Francesco da Barberino ai suoi *Documenti d'Amore* o da Cecco d'Ascoli al suo poema. Decisivo è, poi, il confronto con il vero e proprio autocommento alle canzoni dottrinali cui Dante stesso mise mano di lì a

5. Cfr. Pabst 1994.
6. Sulla cultura transalpina del prosimetro dantesco si ricordi Picone 1979.
7. Folena 1997, 312.

poco col *Convivio*, rispetto al quale la cornice narrativa della *Vita nova* marca un divario incolmabile.[8] Nel suo sperimentalismo, d'altronde, Dante era uno che non amava ripetersi.

Altra risposta, che è stata legittimamente data, è che il libro sia soprattutto una poetica, anzi equivalga ad un «ragionamento storico intorno a un'idea di poesia»:[9] sebbene sia da dire che si tratta, francamente, di lettura volta ancor più delle precedenti e consapevolmente a privilegiare un aspetto parziale dell'insieme. Da ultimo, credo che né al nostro studente né a nessun altro verrebbe in mente di considerare la *Vita nova* alla stregua di una leggenda agiografica di Beatrice, nonostante sia vero che più di uno stilema è attinto al repertorio di quel genere, secondo che, dopo le prime intuizioni di Alfredo Schiaffini, ha dimostrato specialmente Vittore Branca.[10]

Il ventaglio di possibili definizioni ora passato in rassegna basta da solo a dirci che la *Vita nova* è opera di concezione assai complessa e perciò non facilmente incasellabile in un solo genere letterario. Eppure non è credibile che uno scrittore come Dante, che di lì a qualche anno si sarebbe cimentato con la stesura della prima poetica del volgare di sì, mettendo mano al suo autoritratto del poeta da giovane non fosse sensibile a questa sorta di problemi.

2. Nonostante tutto, resta ancora da mettere in luce un ulteriore elemento di tale complessità, che è stato trascurato, ritengo, ingiustamente. Riprendiamo allora il discorso dalla veste prosimetrica del testo, per la quale il riferimento al precedente boeziano era – si può dire – implicito. Com'è noto, nel *Convivio* Dante ci ha parlato in prima persona della sua lettura della *Consolatio*, quando, avviando il commento allegorico alla seconda canzone, riferisce di essersi procurato il testo di Boezio e il *De amicitia* di Cicerone per confortarsi, con tali letture, della morte di Beatrice. L'influsso boeziano, presente nel *Convivio* e in certi luoghi della *Commedia*,[11] dovreb-

8. Cfr. Carrai 2003a, 223-41.
9. Sanguineti 1977, XVII.
10. Cfr. Branca 1967, 123-48.
11. Cfr. Murari 1905, Alfonsi 1944 e Tateo 1984.

be essere stato attivo dunque già all'altezza della *Vita nova*, scritta almeno un paio di anni dopo quell'evento luttuoso. Di conseguenza, dovrebbe essere stato proprio quello di Boezio – come detto – il principale punto di riferimento per la struttura prosimetrica del testo, a dispetto dei rari calchi situazionali o letterali che vi si riscontrano stando al monumentale commento di Domenico De Robertis.[12] E del resto non va sottovalutato il fatto che il ricorrente dialogo del protagonista con Amore ricalca in parte lo schema di quello di Boezio con la personificazione della Filosofia. Sembra opportuno perciò, ai fini del ragionamento sulla connotazione stilistica della *Vita nova*, tenere conto di come la *Consolatio* veniva classificata entro la griglia dei generi all'epoca di Dante e presso i suoi stessi figli, i quali in qualche misura avranno rispecchiato la cultura e le opinioni del padre.

Mi riferisco anzitutto a un passo del proemio di Jacopo Alighieri al suo commento all'*Inferno*, laddove, distinguendo fra i vari stili poetici, si rispecchiava la particolare interpretazione medievale del genere elegiaco come poesia specializzata nell'espressione dell'infelicità e del dolore, fossero essi di origine amorosa oppure no. Interessante e, direi addirittura, illuminante è che il rappresentante per eccellenza di questo filone poetico fosse indicato non, come potremmo aspettarci, nell'Ovidio dei *Tristia* o eventualmente delle *Eroidi*, ma giustappunto in Boezio:

> secondo quello che certamente appare, in quattro stili ogni autentico parlare si conchiude: de' quali il primo 'tragidia' è chiamato, sotto 'l quale particularmente d'architettoniche magnificenze si tratta, sì come Lucano, e Vergilio nell'*Eneidos*; il secondo 'commedia', sotto il quale generalmente e universalmente si tratta de tutte le cose, e quindi il titol del presente volume procede; il terzo 'satira', sotto il quale si tratta in modo di riprensione, sì come Orazio; il quarto e l'ultimo 'eligia', sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta, sì come Boezio.[13]

Come si diceva, accanto a Lucano e Virgilio quali esempi di stile tragico e a Orazio quale esempio di quello satirico, tocca a Boezio rappresentare lo stile elegiaco. Su questa scia, Jacopo della Lana e l'altro figlio di Dante, Pietro, sarebbero tornati a proporre il suo nome come espo-

12. Cfr. De Robertis 1984.
13. Alighieri *Chiose*, 86.

nente principale di tale genere;[14] e anche al di fuori della tradizione dei commenti danteschi la nozione doveva essere corrente, se il trevigiano Nicolò de' Rossi in margine al suo sonetto sui vari stili poetici annotava: «Elegia dicitur loquutio de miseria et consolatione, ut Boetius».[15] Una tradizione, questa, che sarebbe durata almeno fino al *Dodekachordon* di Henricus Galeranus (1547), dove ancora Boezio affianca Ovidio quale vessillifero dell'elegia.

In effetti si capisce che la propensione psicologica al patetico che accomuna i carmi boeziani favorisse la loro annessione in blocco al genere elegiaco, al di là del dato meramente tecnico delle differenze tra i singoli metri e sulla base, quindi, di fatti non ritmici, ma tonali e contenutistici. Lo stesso attacco con un'elegia regolare orientava subito la lettura in tal senso. Lo dimostra la pratica critica dei commentatori, i quali si trovavano prima di tutto a dover rendere conto della scelta di quel metro e della lacrimevole autopresentazione dell'autore, come nel caso di Guglielmo di Conches, che preliminarmente avvertiva appunto della caratteristica condizione di infelicità: «Boetius tractaturus de philosophica consolatione primitus se talem ostendit qui indigeat consolatore, scilicet se ostendens miserum».[16] È comprensibile, insomma, che i colori elegiaci dall'esordio si riverberassero sull'intero testo boeziano. Per giunta, certi temi di Boezio poeta, specie quelli dell'aborrita senescenza e dell'instabilità della Fortuna, erano divenuti tipici dell'elegia tardoantica e medievale: dalla prima di Massimiano a quella di un conterraneo di Dante quale Arrigo da Settimello.

La stessa prosa della *Consolatio* si collocava consapevolmente in questa aura, desumendo anche qualche movenza precisa dagli elegiaci antichi.[17] Ma il fatto che il testo di Boezio fosse sentito dai lettori medievali come uno scritto di carattere elegiaco si fondava anche su un dato concreto e a suo modo tecnico. Il citato Guglielmo di Conches, che commentò la *Consolatio* intorno al 1120, nel suo *accessus* spiega che la forma del prosi-

14. Cfr. Mengaldo 1966, 178 n. 4.
15. Cfr. Brugnolo 1974, 213.
16. Guillelmi de Conchis *Glosae*, 9.
17. Cfr. Brazouski 2000, 237-50.

metro, desunta da Marziano Capella, risulta funzionale al duplice scopo di confortare i miseri mediante la razionalità della prosa e di lenire le loro pene mediante il diletto della poesia:

> Imitatur in hoc opere Martianum Felicem Capellam de Nuptiis Mercurii et Philologiae scribendo metrice et prosaice. Et non sine causa utitur hoc caractere scribendi, scilicet quia omnis consolatio fit ratione ostendendo videlicet quare non sit dolendo, vel interponendo aliquid delectabile ut, dum audiatur, maeror oblivioni tradatur. In prosa igitur Boetius utitur ratione ad consolationem, in metro interponit delectationem, ut dolor removeatur.

L'alternanza di prosa e poesia crea dunque nel testo una sorta di continua altalena fra elevarsi e allentarsi della tensione intellettuale e stilistica, proprio come nella successione dei distici l'alternarsi fra il ritmo dell'esametro e quello più disteso del pentametro, secondo la nota immagine di Ovidio (*Amores* 1, 1 17-18 «Cum bene surrexit versu nova pagina primo, / attenuat nervos proximus ille meos»).

All'incirca negli anni in cui Dante scriveva la *Vita nova*, Nicola Trevet riecheggiava gli argomenti di Guglielmo di Conches nell'introduzione al proprio commento, puntando sull'effetto terapeutico dell'alternarsi fra prosa e poesia:

> Scribit autem Boecius hunc librum metrice et prosaice mixtum quia hic modus scribendi magis competit sue intencioni et sue materie. Sicut enim pocio curativa delectabilius hauritur si dulcedine mellis aut zucare fuerit affecta, sic et raciones consolantes et confortantes animum avidius suscipiuntur que dulcore carminis sunt resperse.

La compresenza di prosa e versi nella *Consolatio* boeziana, dunque, agli occhi dei lettori più sensibili e avveduti non appariva casuale, bensì appropriata ad un testo che si proponesse il fine di sfogare e confortare l'infelicità. L'eco nitida di queste indicazioni presso chiosatori e postillatori più modesti induce a credere peraltro che una tale interpretazione della testura non fosse patrimonio esclusivo di raffinati esegeti.[18] In ogni caso, come escludere che il geniale reinventore del prosimetro in lingua di sì potesse avere la consapevolezza che nella combinazione di prosa e

18. Cfr. Black-Pomaro 2000, 205-6 e 236.

versi era implicito il parallelo con il ritmo claudicante e lamentoso del distico elegiaco? Ciò è anzi pienamente plausibile, tanto più che anche nella *Vita nova* prosa e versi rispecchiano rispettivamente – com'è logico – il momento analitico e quello della dilettosa effusione. Diviene allora a maggior ragione legittimo tentare di verificare se non sia proprio questa la principale chiave di lettura da applicare anche al prosimetro dantesco.

3. Rileggendo il libello in tale prospettiva, la tonalità lacrimevole s'impone immediatamente all'attenzione. Dopo la prosa introduttiva e dopo l'episodio del sogno del cuore mangiato, che va considerato ancora parte del lungo prologo, la narrazione vera e propria ha inizio con tre sonetti che costituiscono altrettante apostrofi rivolte ai fedeli d'Amore (*O voi che per la via d'Amor passate*), agli amanti (*Piangete, amanti, poi che piange Amore*) e alla Morte (*Morte villana, di pietà nemica*), in ognuna delle quali l'inflessione è inconfondibilmente quella del discorso elegiaco. Come spiega precisamente la prosa che li precede, questi ultimi due danno voce al lamento più tipico del genere elegiaco, cioè al compianto funebre (nella fattispecie per la morte di una non meglio specificata amica di Beatrice), e le marche distintive dell'elegia ci sono tutte, anzi vengono ostentate e retoricamente rilevate nell'esordio:

> Piangete, amanti, poi che piange Amore,
> udendo qual cagion lui fa plorare.
> Amor sente a Pietà donne chiamare,
> mostrando amaro duol per gli occhi fore,
> perché villana Morte in gentil core
> ha miso il suo crudele adoperare,
> guastando ciò che al mondo è da laudare
> in gentil donna sovra de l'onore.

Mediante la ripetizione *piangete-piange* del primo verso e la relativa *variatio* del secondo con *plorare*, Dante mette quasi in esponente il motivo del pianto, richiamando poi in rapida successione, verso dopo verso, quelli contigui della pietà, del dolore e della morte, sì da evocare sinteticamente quanto efficacemente uno sfondo marcatamente triste e penoso.

Analogamente, il sonetto precedente nasce dallo sconforto per la partenza della prima donna dello schermo e dal desiderio di parlarne «alquanto dolorosamente» ovvero di «farne alcuna lamentanza»:

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
e prego sol ch'audir mi sofferiate,
e poi imaginate 5
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.
Amor, non già per mia poca bontate,
ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sì dolce e soave,
ch'io mi sentìa dir dietro spesse fiate: 10
«Deo, per qual dignitate
così leggiadro questi lo cor have?»
Or ho perduta tutta mia baldanza,
che si movea d'amoroso tesoro;
ond'io pover dimoro, 15
in guisa che di dir mi ven dottanza.
Sì che volendo far come coloro
che per vergogna celan lor mancanza,
di fuor mostro allegranza,
e dentro de lo core struggo e ploro. 20

Nel sonetto doppio la chiave elegiaca è segnata in maniera ancora più evidente dal momento che l'inizio si richiama palesemente – e per esplicita allegazione di Dante stesso nella divisione posposta al componimento – al versetto 1, 12 delle *Lamentazioni* dello pseudo-Geremia, che costituivano, per così dire, la sezione elegiaca del libro più letto di ogni tempo: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus». Del resto, l'ulteriore allegazione dell'esordio delle *Lamentazioni* prima della morte di Beatrice («Quomodo sedet sola civitas plena populo, facta est quasi vidua domina gentium») si dimostra perfettamente solidale con questo gusto, tanto che a tale precedente già si era ispirato Arrigo da Settimello parafrasandolo nell'attacco della propria elegia («Quomodo sola sedet probitas? Flet et ingemit aleph, / facta velut vidua quae prius uxor erat»). E con le stesse parole del profeta – si ricordi – Dante ci dice di aver cominciato una sua geremiade latina per la morte di Beatrice, inviata ai principi della terra: testo che non conosciamo, ma del quale egli stesso ci ha serbato notizia proprio nella *Vita nova* laddove avverte che non l'ha acclusa al libello perché scritta, appunto, in latino («Poi che fue partita da questo secolo, rimase tutta la sopradetta cit-

tade quasi vedova dispogliata da ogni dignitade; onde io, ancora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi a li principi de la terra alquanto de la sua condizione, pigliando quello cominciamento di Geremia profeta che dice: *Quomodo sedet sola civitas.* E questo dico, acciò che altri non si maravigli perché io l'abbia allegato di sopra, quasi come entrata de la nuova materia che appresso vene. E se alcuno volesse me riprendere di ciò, ch'io non scrivo qui le parole che seguitano a quelle allegate, escusomene, però che lo intendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare; onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate, siano tutte latine, sarebbe fuori del mio intendimento se lo scrivessi»).

Le zone della *Vita nova* che si affidano al registro pietoso e lamentoso sono del resto piuttosto vaste. Quale inizio più lacrimevole di quello, già visto, del sonetto «Piangete, amanti, poi che piange Amore, / udendo qual cagion lui fa plorare»? E che dire, quanto a mestizia, del successivo *Morte villana, di pietà nemica*? Oppure di *Ciò che m'incontra, ne la mente more*, incentrato sul tema dello scoramento dell'innamorato e chiuso dalla dichiarazione del suo desiderio di morte («...de li occhi, c'hanno di lor morte voglia»)? Assomigliano a brevi geremiadi anche *Venite a intender li sospiri miei* o la canzone *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*, con l'invocazione alla Morte situata al centro (vv. 10-13 «Ond'io chiamo la Morte, / come soave e dolce mio riposo; / e dico "Vieni a me" con tanto amore, / che sono astioso di chiunque more»): motivo, questo, che Dante poteva trovare in tanti testi del filone elegiaco, compreso il primo carme della *Consolatio* boeziana («Mors hominum felix, quae se nec dulcibus annis / inserit et maestis saepe vocata venit. / Eheu, quam surda miseros avertitur aure / et flentes oculos claudere saeva negat!»). E si dica ancora del sonetto *Se' tu colui c'hai trattato sovente*, in persona delle donne che escono dalla casa ove è esposta la salma del padre di Beatrice, in cui il motivo patetico è concentrato nella sirma, quando le donne stesse danno voce al cordoglio funebre facendo anche un rapido cenno al grande dolore di Beatrice («Lascia piangere noi e triste andare / (e fa peccato chi mai ne conforta), / che nel suo pianto l'udimmo parlare. / Ell'ha nel viso la pietà sì scorta, / che qual l'avesse voluta mirare / sarebbe innanzi lei piangendo morta»).

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi e coinvolgere sistematicamente i brani prosastici paralleli a quelli poetici ora citati, tanto più che nel Medioevo volgare l'elegia si scriveva anche in prosa, come nel caso dell'*Elegia di madonna Fiammetta* di Boccaccio. La legittimazione alla prosificazione dell'elegia poteva venire del resto dal fatto che, non avendo a disposizione un corrispettivo codificato del distico elegiaco latino, i primi volgarizzatori delle *Eroidi* – come Filippo Ceffi, la cui traduzione correva nella Firenze del primissimo Trecento – le resero in prosa, così come avvenne del resto anche per altri volgarizzamenti di opere poetiche dell'antichità e poi per il testo stesso di Arrigo da Settimello.[19]

Per risparmiare il tedio al mio lettore, comunque, limiterò l'esemplificazione alle rime e aggiungerò ancora la menzione solo di un inizio decisamente elegiaco come quello seguente:

> L'amaro lagrimar che voi faceste,
> occhi miei, così lunga stagione,
> facea lagrimar l'altre persone
> de la pietate, come voi vedeste.

Non è un caso che tale tonalità lamentosa si riscontri prevalentemente nei sonetti, dal momento che la canzone era – a norma del *De vulgari* – il metro propriamente tragico della poesia volgare. Eppure quando Dante torna a insistere sul pedale *larmoyant* in occasione della morte di Beatrice egli adotta l'arcata solenne e grave della canzone, allora normalmente adibita al *planctus* per la morte dell'amata,[20] dichiarando nella fronte della prima stanza le coordinate tematiche del componimento in termini ostentatamente e indiscutibilmente elegiaci:

> Li occhi dolenti per pietà del core
> hanno di lagrimar sofferta pena,
> sì che per vinti son remasi omai.
> Ora, s'i' voglio sfogar lo dolore,
> che a poco a poco a la morte mi mena,
> convenemi parlar traendo guai.

19. Cfr. Carrai 2003b.
20. V. Russell 1982, 105-23; Infurna 1993; Santagata 1997, 63-111.

Analoga ispirazione ricorre anche nella canzone *Donna pietosa*, se non altro quando il poeta ammalato e delirante ha la visione premonitrice della morte di Beatrice. Questo era del resto l'evento centrale della vicenda narrata, tale da trasformare la storia di un amore nella storia esemplare di una insanabile infelicità, secondo che dichiara il sonetto sui pellegrini che attraversano Firenze orba della donna divina, *Deh peregrini che pensosi andate*. Né pare sia stata rilevata in questo testo l'eco persistente del versetto dello pseudo-Geremia sul quale Dante aveva dichiaratamente costruito l'avvio di *O voi che per la via*, quel «O vos omnes qui transitis per viam...» che ancora risuona specie nei vv. 5-6 di *Deh peregrini* («voi passate / per lo mezzo la città dolente»), quasi a sottolineare una specularità tra il secondo e il penultimo sonetto del prosimetro, ma più che per preoccupazioni di ordine propriamente simmetrico direi per marcare la circolarità del tema del pianto e dell'invito a partecipare al dolore del poeta, che è anch'esso un tratto elegiaco. Si ricordi, a questo proposito, la sirma di *Deh peregrini*, col suo tono da epitafio rivolto ai *viatores*: «Se voi restaste per volerlo audire, / certo lo cor de' sospiri mi dice / che lagrimando n'uscireste pui. / Ell'ha perduta la sua beatrice; / e le parole ch'om di lei po' dire / hanno vertù di far piangere altrui».

Da questo profilo latamente elegiaco divergono, in definitiva, e comprensibilmente, solo la canzone in cui si proclama la scoperta dello stile della lode, *Donne, ch'avete*, più le due coppie di sonetti euforici formate da *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* e *Ne li occhi porta la mia donna Amore*, inseriti subito dopo la scoperta dello stile della lode, e da *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Vede perfettamente onne salute*, che, collocati opportunamente subito prima dell'annuncio della morte di Beatrice, servono a marcare maggiormente l'evento luttuoso con lo stato d'animo che ne consegue.

4. Una conferma dell'ipotesi che la *Vita nova* vada letta in questa chiave elegiaca potrebbe venire dal rilievo di certi fatti stilistici e linguistici a forte implicazione tematica, soprattutto di scelte lessicali spesso ostentatamente dolorose e lacrimevoli. Nel prosimetro risulta evidente, difatti, la relativamente elevata frequenza di voci come *dolore*, *doloroso*, *dolorosa* e *dolente*, *lagrime* e *lagrimare*, *lamento*, *lamentanza*, *lamentare*, *lamentarsi* e via dicendo, caratteristiche della tematica languida dell'elegia in versio-

ne triste. Spesso esse si combinano a formare un reticolo che conferisce al testo una forte inflessione di questo tipo, come quando – ad esempio – Dante dà conto del proprio turbamento dopo che Beatrice gli ha tolto il saluto:

> Ora, tornando al proposito, dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi ne la mia camera, là ov'io potea lamentarmi sanza essere udito; e quivi, chiamando misericordia a la donna de la cortesia, e dicendo «Amore, aiuta lo tuo fedele», m'addormentai come uno pargoletto battuto lagrimando.

Questo atteggiamento del poeta addolorato rifugiatosi nella propria solitudine, che piacerà a Petrarca, evidenzia di per sé un gusto per il patetico, volto a ingenerare sentimenti di pietà nell'animo del lettore, che rinvia al tono dell'elegia infelice e di quella medievale in particolare. E Dante vi indulge volentieri giacché lo ripresenta tale e quale dopo l'episodio del gabbo («mi ritornai ne la camera de le lagrime; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso dicea: "Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona"»).

A questa vena linguistica ed emotiva egli ricorreva comprensibilmente anche negli episodi luttuosi, sia quello della morte dell'amica di Beatrice sia quello della morte del padre di lei; oppure nell'episodio della donna pietosa, quando il protagonista, nel suo delirio, invoca Beatrice:

> E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto, e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile, la quale era lungo lo mio letto, credendo che lo mio piangere e le mie parole fossero solamente per lo dolore de la mia infermitade, con grande paura cominciò a piangere.

Di tale impasto denso di dolore, singulti, pianto, lamenti e paura, che coinvolge i personaggi dell'ammalato e della donna caritatevole che gli è accanto per dargli soccorso, la sensibilità dei lettori dell'epoca sarà stata facile preda; e si veda ancora l'esempio del brano che introduce il *planctus* per Beatrice:

> Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia, pensai di volere disfogarla con alquante parole dolorose; e però propuosi di fare una canzone, ne la quale pian-

gendo ragionassi di lei per cui tanto dolore era fatto distruggitore de l'anima mia; e cominciai allora una canzone, la qual comincia: *Li occhi dolenti per pietà del core.*

Anche qui Dante poneva l'enfasi su questo gusto lacrimevole, studiandosi di congregare una serie di voci tematiche. Accenti in tutto simili, del resto, riecheggeranno di lì a poco nell'episodio della donna gentile:

> molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia tristizia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale parea che tirasse le lagrime fuori de li miei occhi per la sua vista.

Senza dilungarsi nell'esemplificazione, basterà un ultimo caso a dimostrare che Dante sceglieva consapevolmente una testura patetica per sottolineare la narrazione dei propri casi sofferti e angosciosi. Quando, dopo la parentesi della gentile, egli ripiomba nel dolore per la perdita di Beatrice, difatti, torna a intensificarsi inevitabilmente il lessico di estrazione lacrimevole:

> E molte volte avvenia che tanto dolore avea in sé alcuno pensero, ch'io dimenticava lui e là dov'io era. Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur di piangere; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del pianto, dintorno loro si facea uno colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva.

Dante, oltre che un grande poeta, si dimostrava qui anche un narratore di rara intensità, grazie a immagini realistiche come quella del rossore degli occhi per il pianto, ma soprattutto grazie alla scelta di un registro eloquente.

Rientra in certa misura in questa tonalità elegiaca anche l'interiezione della disperazione nella sua variante cortese *lasso*, sempre in brani poetici e preferibilmente in sede incipitaria (*Spesse fiate* 4, in inizio di discorso diretto; *Venite a intender* 7; *Quantunque volte* 1; *Lasso, per forza* 1). Meno frequenti sono altri espedienti tipici dell'elegia quali le apostrofi e le interrogative enfatiche. Si veda, tuttavia, come i due moduli si congiungano nei vv. 6-9 di *Quantunque volte, lasso, mi rimembra*:

> Anima mia, ché non ten vai?
> che li tormenti che tu porterai

nel secol, che t'è già tanto noioso,
mi fan pensoso di paura forte.

Incisiva risulta comunque l'apostrofe alla Morte, che rimbalza dalla parte iniziale, con l'invettiva del sonetto «Morte villana, di pietà nemica...», all'episodio della donna pietosa, dove se ne ha una prima versione in prosa che è quasi la riscrittura in forma di invocazione di *Morte villana*:

Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere villana, però che tu dèi essere gentile, in tal parte se' stata! Or vieni a me, ché molto ti desidero; e tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore.

Sfocato invece il rinvio al sonetto *Morte villana* nel corrispondente brano poetico, *Donna pietosa* 73-79:

Morte, assai dolce ti tegno;
tu dèi omai esser cosa gentile,
poi che tu se' ne la mia donna stata,
e dèi aver pietate e non disdegno.
Vedi che sì desideroso vegno
d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.
Vieni, che 'l cor te chiede.

A prescindere dall'assenza del rinvio interno, di cui si è detto, coerentemente con la presentazione prosastica, anche nei versi lo schema era quello della melliflua invocazione, nondimeno espressione dello stato di desolazione e di disperazione del protagonista.

5. Durante il Medioevo il genere elegia risulta, come si è visto, legato più a una configurazione tematica che metrica. Constatare che Dante si compiace di questa particolare intonazione e per di più nel quadro di una testura prosimetrica che, stando ai commenti alla *Consolatio Philosophiae*, assume di per sé un andamento assimilabile all'elegia non basterebbe ancora, tuttavia, a qualificare la *Vita nova* come testo di carattere elegiaco. È giunto il momento perciò di segnalare un altro fatto lessicale, ma estremamente significativo per le sue implicazioni di ordine poetico. Essendo considerata l'elegia la poesia dei miseri o della miseria, nell'età medievale tutta questa famiglia di parole risulta essere il marchio

inconfondibile del genere, quasi un segnale di riconoscimento. Oltre a quelle già incontrate di Jacopo Alighieri («'eligia', sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta») e di Nicolò de' Rossi («Elegia dicitur loquutio de miseria et consolatione»), basti citare qui poche altre definizioni autorevoli dell'elegia: di Papia («modulatio carminis quae miseris convenit»), Uguccione da Pisa («versus de miseria facti»), Vincenzo di Beauvais («carmen cuius modulatio miseris convenit») e Giovanni di Garlandia («miserabile carmen, quod continet et recitat dolores amantium»).[21] In molti manoscritti – ricordo – il titolo completo del lungo componimento di Arrigo da Settimello è *Elegia sive de miseria* e in quasi tutti i commenti alla *Consolatio* boeziana o codici che ne corredano il testo di glosse torna identica definizione.[22] Che Dante conoscesse e condividesse questa classificazione teorica è dimostrato, del resto, dal noto passo del *De vulgari eloquentia* in cui si recepisce analoga definizione: «per elegiam stilum intelligimus miserorum» (2, 4, 5-6).

L'aggettivo *misero*, anche sostantivato, e il corrispondente sostantivo *miseria* rimandavano quindi anche per lui alla definizione tecnica dell'elegia, fondata – ripeto – non su coordinate formali, ma di contenuto. Il fatto che nella *Vita nova* tali voci ricorrano più volte a qualificare l'esperienza vissuta e poi poeticamente trasfigurata lascia affiorare dunque la consapevolezza sua di muoversi, col prosimetro, in questo preciso ambito stilistico. Raccolgo perciò e illustro brevemente i brani relativi.

a) Appena dopo l'inizio del libello Dante introduce a parlare, tra gli altri spiriti vitali, il proprio spirito naturale, la cui battuta, in latino come quelle di tutti gli altri spiriti, inizia con l'elegiaca esclamazione *Heu miser*: «In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!". D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la vertù che li dava la mia imaginazione, che me con-

21. Cfr. Mengaldo 1966, 190 e 191 n. 1.
22. Si ricorra ancora al fondamentale Black-Pomaro 2000, passim.

venia fare tutti li suoi piaceri compiutamente». Mi limito a citare a riscontro, perché suppongo si fosse impresso nella memoria di Dante, l'*incipit* boeziano di *Cons.* 3, 8: «Eheu quae miseros tramite devios / abducit ignorantia!». Aggiungo che il copista trecentesco del Chigiano L. VIII. 305 a margine (c. 7r) traduceva pedissequamente la frase latina: «Guai a me misero, imperò c'aspramente sarò impedito da quinci innançi».

b) La prosa che introduce la canzone *Donna pietosa e di novella etate* inizia con un brano in cui Dante dichiara di compiangere la propria *miseria*: «Appresso ciò per pochi dì avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente soffersi per nove dì amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che me convenia stare come coloro li quali non si possono muovere. Io dico che ne lo nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero lo quale era de la mia donna. E quando ei pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita; e veggendo come leggiero era lo suo durare, ancora che sana fosse, sì cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria». La miseria individua dunque, in questo caso, anzitutto la condizione dell'ammalato in pericolo di vita e l'amarissima pena che egli sostiene, per contrasto al pensiero di Beatrice, allusivo alla salvezza e alla felicità entrambe insperate.

c) Ripensando al colloquio avuto con l'amico consanguineo di Beatrice (forse Manetto Portinari) che gli chiedeva di comporre versi in memoria di lei, Dante definisce la propria condizione *misera*: «Onde poi, pensando a ciò, propuosi di fare uno sonetto, nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi fatto; e dissi allora questo sonetto, che comincia: *Venite a intender li sospiri miei*. Lo quale ha due parti: ne la prima chiamo li fedeli d'Amore che m'intendano; ne la seconda narro de la mia misera condizione». Il poeta rivela qui l'intenzione di spacciare il sonetto in cui parla in prima persona della propria afflizione come testo fatto in persona d'altri e quindi per parlare del dolore altrui; sicché, evidentemente, la sua misera condizione ha un valore più generale, è comune a tutti gli uomini che avvertano l'assenza di Beatrice nel mondo.

d) Dopo l'incontro con la donna gentile, Dante spiega il proprio interesse verso di lei dicendo che così accade ai *miseri* quando si sentono compatiti: «Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere». L'immedesimazione del protagonista con la categoria dei miseri sottintende qui non solo una connotazione psicologica del personaggio, ma, direi, anche l'allusione al genere poetico-narrativo che rappresenta, appunto, le traversie dei miseri.

e) Nella prosa introduttiva al sonetto *L'amaro lagrimar, che voi faceste*, Dante si definisce *misero*: «...E quando così avea detto fra me medesimo a li miei occhi, e li sospiri m'assalivano grandissimi e angosciosi. E acciò che questa battaglia che io avea meco non rimanesse saputa pur dal misero che la sentia, propuosi di fare un sonetto, e di comprendere in ello questa orribile condizione». Più esplicitamente che mai si dichiara qui l'intenzione di esprimere la condizione del misero.

A filologi e linguisti che hanno affrontato l'analisi sistematica dello stile della *Vita nova*, questa trama sottile sembra essere sfuggita.[23] Eppure i brani or ora riuniti fanno serie e dimostrano che l'autore aveva, come dicevo, piena consapevolezza di stare adottando un registro preciso, che era quello dell'elegia come geremiade, secondo che la intendeva l'epoca sua, ovvero di una particolare intonazione di scrittura atta a compiangere – anche in poesia mista a prosa, come aveva fatto Boezio – la propria condizione di infelicità. E appena occorre osservare che tutti questi accenni compaiono nelle parti in prosa, ovvero dove più facile e lecito era, per l'autore, insinuare elementi di riflessione teorica sul genere scrittorio in atto.

Commentando il brano del *De vulgari eloquentia* in cui si accenna al genere elegiaco come *stilus miserorum* – in un lavoro lontano nel tempo, ma insuperato nel mettere a fuoco i caratteri dell'elegia medievale – Pier

23. Mi limito a ricordare, anche per la particolare sensibilità linguistica, Terracini 1966 e Baldelli 1984.

Vincenzo Mengaldo ha osservato che «ci sfugge proprio del tutto cosa Dante potesse concretamente pensare come elegia volgare».[24] In effetti, dal punto di vista della tecnica versificatoria non aveva a disposizione che esempi latini, da Ovidio ad Arrigo da Settimello o Idelberto di Lavardin: come genere metrico l'elegia volgare, codificata a partire da Alberti, a tale altezza di tempo non esisteva ancora. La stessa cosiddetta *Elegia giudeo-italiana*, duecentesca, ha carattere e andamento dei lamenti della liturgia ebraica piuttosto che propriamente elegiaci. In ogni caso, ammesso e non concesso che la si possa considerare un'eccezione all'affermazione ora enunciata, è improbabile che Dante la conoscesse. Viene spontaneo a questo punto chiedersi – pur con tutte le cautele del caso – se egli non avesse in mente il testo suo, la *Vita nova*, in cui si era ingegnato di trasferire al volgare certi modi del prosimetro elegiaco di Boezio: diversamente impostato sul colloquio con la Filosofia personificata, ma analogamente referto, specie nel primo libro, di pianti, lacrime e sospiri. Si ripensi soltanto all'inizio della prima prosa: «Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem...», che nel volgarizzamento di Alberto della Piagentina (di poco anteriore al 1332) suonava: «Quando meco queste cose tacito ripensava e la lagrimosa lamentanza con lo stile scrivea...».[25]

6. Posto che si sia dato nel segno e che Dante abbia concepito la *Vita nova* come un prosimetro elegiaco (o almeno ad alto tasso elegiaco) sull'esempio del testo allora considerato elegiaco per antonomasia, bisogna tuttavia chiedersi in quali termini Dante abbia potuto intendere il suo primo libro come il libro della propria infelicità. La storia del suo amore per Beatrice era certo la storia di un amante infelice; tant'è che l'amata – sdegnata per il comportamento di lui verso la seconda donna dello schermo, tale da compromettere quest'ultima agli occhi dei maldicenti – gli toglieva perfino il sollievo che scaturiva dal suo saluto. La sofferenza del resto era subito presentita nel citato lamento dello spirito vitale: «impeditus ero deinceps». Ma Dante non intendeva raccontare la pura e sempli-

24. Mengaldo 1966, 179.
25. Cfr. *Il Boezio e l'Arrighetto*, 16.

ce vicenda di un amore infelice. Un passaggio cruciale del libro era – come si sa – nella scoperta dello stile della lode, ovvero di una concezione dell'amore appagato nell'elogio della propria donna e svincolato da ogni corresponsione, che risolveva quella infelicità amorosa in sublimazione poetica, preludendo, in certa misura, al tema della morte dell'amata. Una volta raggiunta la vetta di un amore non condizionato dall'appagamento del desiderio dell'amante, nel disegno dantesco la morte dell'amata diveniva infatti un accidente che non pregiudicava il sentimento amoroso, anzi lo rafforzava (si pensi al traviamento presto superato costituito dall'incontro con la donna gentile) e lo proiettava verso una dimensione nuova e soprannaturale. In questo senso, la morte di Beatrice costituiva il nucleo centrale della narrazione, indispensabile alla concezione stessa del testo, come ha argomentato persuasivamente Roberto Antonelli:[26] difatti l'evento era ripetutamente anticipato e preparato, all'inizio, col decesso dell'amica di Beatrice, poi con quello del padre di lei e infine con la premonizione della morte di Beatrice stessa affidata all'episodio della donna pietosa, che costituivano una catena di per sé assai significativa. Il libro si configurava, insomma, come la storia di una iniziazione e insieme di un distacco. Quell'evento luttuoso, movente di per sé canonico del genere elegiaco, costituiva anche l'innesco di una palingenesi, il pegno di una vita spiritualmente più elevata e di una poetica nuova che il finale, pur sospeso, lascia intravedere.

In questo quadro ideologico e psicologico, il modello di Agostino era certo preminente, tant'è che alcuni calzanti riscontri con le *Confessioni* furono proposti già dal Pascoli della *Mirabile visione* e su questo ascendente ha giustamente insistito poi Marziano Guglielminetti.[27] L'atteggiamento, per la verità, era comune ad altri padri della chiesa, e Charles Singleton lo segnalò, ad esempio, anche in san Bernardo, Ugo da San Vittore e san Bonaventura;[28] ma non c'è dubbio che quello agostiniano fosse il paradigma di più forte presa per chiunque volesse raccontare la crisi di un'anima e il suo ravvedimento. Per Agostino, i vaneggiamenti e i

26. Cfr. Antonelli 1994.
27. Cfr. Guglielminetti 1977, 42-72.
28. Cfr. Singleton 1968.

peccati dell'adolescenza e della prima gioventù erano stati funzionali alla conquista dell'amore per Dio; così per il giovane Dante il tirocinio fatto con l'amore per Beatrice equivaleva ad un percorso di redenzione sulla strada della contemplazione dell'eterno e della poesia teologica.

Ma c'è un passo delle *Confessioni* che risulta particolarmente significativo nella prospettiva di una lettura elegiaca della *Vita nova*. È un brano del primo libro, capitolo 13, in cui Agostino condannava, a fronte di quell'amore per Dio che da fanciullo gli era mancato, la propria passione per la lettura niente di meno che di Virgilio e il proprio compiacimento nel seguire i casi dell'infelice Didone nel quarto libro dell'*Eneide*:

> Quid enim miserius misero non miserante se ipsum et flente Didonis mortem, quae fiebat non amando te, deus, lumen cordis mei et panis oris intus animae meae et virtus maritans mentem meam et sinum cogitationis meae?

Piuttosto che amare Dio – il quale illumina il cuore, nutre l'animo e feconda la mente – il ragazzo di Ippona si era perso non a compatire se stesso e la propria miserevole condizione, che ne avrebbe avuto ben d'onde, bensì il dolore della regina innamorata di Enea. Come si vede, la condanna coinvolgeva la poesia d'amore sotto la particolare specie del lamento erotico che, in qualche modo, costituisce un *excursus* elegiaco all'interno del poema virgiliano. Per giunta, alla sfera del linguaggio elegiaco rimandava il gioco verbale della paronomasia su *miserius*, *misero* e *miserante*, che evocava di per sé – dal punto di vista di Dante lettore – il genere poetico deputato a sfogare l'infelicità.

Anche una suggestione come questa poteva contribuire a indurre Dante al superamento di quella poesia d'amore che aveva decretato il suo successo di esordiente; ma perché tale svolta maturasse occorreva inquadrare quella produzione lirica lamentosa nella cornice di un'opera autobiografica che le conferisse la dignità dell'errore giovanile funzionale alla progressione verso una poesia più ambiziosa.

Alla luce delle considerazioni ora formulate, ritengo sia facile allora cogliere il significato di alcuni passaggi dell'autoriflessione sulla *Vita nova* cui Dante diede voce in *Convivio* 2, 12. Mi riferisco in particolare alla marcata caratterizzazione come condizione di tristezza e di sconforto dello stato d'animo, successiva alla morte di Beatrice, che fa da sfondo sia

all'incontro con opere capitali come la *Consolatio* boeziana e il *De amicitia* di Cicerone sia alla concezione del prosimetro giovanile («io rimasi di tanta tristizia punto, che conforto non mi valeva alcuno [...] io, che cercava di consolarme, trovai non solamente alle mie lagrime rimedio...»).

7. Se il lettore mi ha seguito fin qui, gli chiedo ancora un po' di pazienza. L'ipotesi sopra formulata implica un breve corollario circa la matrice e il significato di uno dei passi più enigmatici e insieme – non foss'altro per la posizione – più importanti della *Vita nova*: vale a dire il finale. Dante, concludendo il libello, affermava di non voler scrivere più a proposito di Beatrice se non quando sarebbe stato in grado di offrirle un'opera quale non era mai stata scritta per nessuna:

> Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae, veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*.[29]

Difficilmente questa allusione ad un più ambizioso progetto poteva riferirsi, alcuni anni prima dell'esilio, alla *Commedia* nella forma in cui la conosciamo o anche alla sola cantica del *Paradiso*. Ad ogni modo, niente vieta di supporre che già allora Dante vagheggiasse di scrivere un poema in forma di visione che lo ricongiungesse idealmente in cielo con Beatrice. La conclusione della *Vita nova* era peraltro assai originale nel panorama della letteratura medievale e non ha riscontro nella topica dell'epilogo studiata da Curtius.[30] L'auspicata *gradatio* sarà stata suggerita a Dante in parte dalla progressione interna all'opera di Virgilio – dallo stile umile delle *Bucoliche* verso quello sublime dell'*Eneide* – e forse anche dalla

29. Accolgo, considerando anch'io «com'ella sae» un inciso, l'interpunzione introdotta da Gorni 1996.
30. Cfr. Curtius 1992, 104-6.

reminiscenza dell'*incipit* celebre della quarta egloga virgiliana in cui il poeta latino si era proposto di affrontare temi più gravi («paulo maiora canamus»). Nessun commentatore però – per quel che ho visto – ha osservato che da qui riverbera sulla *Vita nova* la valutazione di opera di stile non elevato e perciò congruente con la profonda intonazione elegiaca del testo. Né mi risulta sia mai stato istituito il parallelo tra il finale in questione e il meccanismo che regola la chiusura di un altro dei grandi testi elegiaci dell'antichità, vale a dire degli *Amores* ovidiani. Riaprendo il discorso nella prima elegia del terzo libro, Ovidio, difatti, aveva escogitato l'espediente di farsi apostrofare dalla Tragedia personificata e di farsi richiamare all'esigenza di scrivere poesia più alta («incipe maius opus»), poi di far parlare in difesa dei suoi versi l'Elegia in persona, concludendo infine egli stesso per chiedere ancora un po' di tempo prima di darsi a un genere alto e a un'opera di maggior impegno («a tergo grandius urguet opus»). Nell'elegia finale il poeta poteva così limitarsi ad accennare allusivamente a quel motivo nel prendere congedo dalla fase giovanile della sua poesia, prima di accingersi alla fatica delle *Metamorfosi*, annunciata mediante una metafora equestre («pulsanda est magnis area maior equis»). Sembra plausibile allora che per il finale Dante abbia preso spunto da uno dei poeti che gli erano più cari – e di cui del resto nella *Vita nova* citava esplicitamente i *Remedia Amoris* – per congedarsi a sua volta dalla propria operetta amatoria giovanile promettendo un testo di più alto cimento: che abbia fatto proprio, insomma, un vezzo ovidiano, riconfermato all'inizio del quarto libro dei *Fasti* allorché Ovidio ricordava a Venere di aver giocato con lei in gioventù («primis sine crimine lusimus annis») e subito le confessava, autocitandosi e riprendendo la metafora equestre degli *Amores*, di essere ormai vocato a più degne imprese poetiche («nunc teritur nostris area maior equis»).

La segnalazione di una probabile fonte, nella fattispecie, ha una ricaduta di ordine generale, perché rende ancora più lecito supporre che anche Dante intendesse lasciarsi alle spalle, nella circostanza, il corrispettivo delle elegie ovidiane per poter assurgere alla poetica contemplazione della beatitudine eterna, sebbene la *Vita nova* non fosse il libello dell'amore felice – com'erano stati gli *Amores* per Ovidio – bensì quello della sua giovanile infelicità. Il racconto dell'amore per Beatrice, con quel

tanto o poco di pena che lo aveva accompagnato, era, per Dante, premessa indispensabile ad una poesia diversa da quella praticata fin lì. In questo senso era la storia della sua *miseria*, ovvero la storia della elegiaca passione per la giovinetta Beatrice contrapposta al concetto che le è naturalmente antitetico: quella *beatitudo* che, pur intravista nella persona di Beatrice stessa («ecce iam Beatitudo vestra»), non poteva essere fruita veramente che nella dimensione di un amore filosofico e divino.

Riferimenti bibliografici

Alfonsi 1944 = L.A., *Dante e la «Consolatio Philosophiae» di Boezio*, Como.

Alighieri *Chiose* = J.A., *Chiose all'Inferno*, a c. di S. Bellomo, Padova, Antenore, 1990.

Antonelli 1994 = R.A., *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a c. di M. Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, pp. 35-56.

Baldelli 1984 = I.B., *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 81-88.

Black-Pomaro 2000 = R.B. - G.P., *La Consolazione della Filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo.

Branca 1967 = V.B., *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita nuova»*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 123-48.

Brazouski 2000 = A.B., *The Elegiac Components of the «De Consolatione Philosophiae» of Boethius*, «Classica et mediaevalia», LI (2000), pp. 237-50.

Brugnolo 1974 = F.B., *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi. I. Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore.

Carrai 2003a = S.C., *Il commento d'autore*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Roma, Salerno.

Carrai 2003b = S.C., *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a c. di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Università degli Studi, pp. 1-15.

Curtius 1992 = E.R.C., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.

De Robertis 1984 = D.D.R., commento a D. Alighieri, *Vita Nuova*, a c. di D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, I, I, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 1-247.

Folena 1997 = G.F., *L'autocommento*, in *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, Il Mulino.

Gilson 1987 = E.G., *Dante e la filosofia*, Roma, Jaka Book.

Gorni 1996 = Dante Alighieri, *Vita Nova*, a c. di G.G., Torino, Einaudi.

Guglielminetti 1977 = M.G., *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, pp. 42-72.

Guillelmi de Conchis *Glosae* = Guillelmi de Conchis *Glosae super Boetium*, cura et studio L. Nauta, Turnhout, Brepols, 1999.

Il Boezio e l'Arrighetto = *Il Boezio e l'Arrighetto*, a c. di S. Battaglia, Torino, UTET, 1929.

Infurna 1993 = M.I., *Planctus romanzi*, in *«Il mio nome è sofferenza». Le forme e la rappresentazione del dolore*, a c. di F. Rosa, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, pp. 167-88.

Leporatti 1994 = R.L., *«Io spero di dicer di lei quello che non fue detto d'alcuna» (V. N. XLII, 2): La «Vita nuova» come 'retractatio' della poesia giovanile di Dante in funzione della «Commedia»*, in *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the 'Vita nuova'*, edited by V. Moleta, Firenze, Olschki, pp. 249-91.

Malato 1996 = E.M., *Dante e Guido Cavalcanti: il dissidio per la 'Vita nuova' e il «disdegno» di Guido*, Roma, Salerno.

Mengaldo 1966 = P.V.M., *L'elegia «umile» (De vulgari eloquentia, II, iv, 5-6)*, GSLI, CXLIII (1966), pp. 177-98.

Murari 1905 = R.M., *Dante e Boezio (contributo allo studio delle fonti dantesche)*, Bologna, Zanichelli.

Pabst 1994 = B.P., *Prosimetrum: Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau.

Picone 1979 = M.P., *"Vita nuova" e tradizione romanza*, Padova, Liviana.

Russell 1982 = R.R., *Il compianto per la morte dell'amata*, in Ead., *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, pp. 105-23.

Sanguineti 1977 = E.S., *Per una lettura della «Vita nuova»*, in D. Alighieri, *Vita nuova*, introduzione di E.S., note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, pp. XV-XLIII.

Santagata 1997 = M.S., *Il lutto del rimatore*, in Id., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, pp. 63-111.

Singleton 1968 = Ch.S., *Saggio sulla 'Vita nuova'*, Bologna, Il Mulino.

Tanturli 1993 = G.T., *Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a c. di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 3-13.

Tateo 1984 = F.T., *Boezio, Severino*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, I, pp. 654-58.

Terracini 1966 = B.T., *La prosa poetica della «Vita Nuova»*, in Id., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 207-49.

Claudio Vela

ANOMALIE METRICHE NEL CANZONIERE DI PETRARCA?*

È nozione pacificamente acquisita che il Canzoniere sia un'opera ferreamente controllata sotto il profilo formale da quel supremo artefice di poesia che fu il Petrarca, capace di gestire con tecnica impeccabile, vittoriosa della resistenza della materia senza segni apparenti di sforzo, anche vertici virtuosistici quali le sestine o le canzoni 'provenzali' come la 29 e la 206. Eppure nel Canzoniere si registrano alcune anomalie nell'ordine metrico o prosodico, che pur rilevate dall'esegesi storica tendono ad essere di fatto trascurate quasi dettagli fastidiosi da emarginare, forse perché contraddittorie di quell'immagine di perfezione e quindi sottilmente destabilizzanti. Sono fenomeni non strutturali, per questo anomali, che 'bucano' la superficie regolare e compatta del sistema metrico dell'opera inducendoci a una strana suggestione. Essendo infatti impensabile incolpare Petrarca di distrazione o sciatteria, non per acritica venerazione del genio ma proprio alla luce di tutta la restante versificazione del poeta volgare, la tentazione è di vedere in questa tenuissima sì ma sicura disseminazione di minute mende la voluta rottura di una trama troppo regolare, troppo 'perfetta'.[1] Con ciò accrediteremmo Petrarca di una diabolica e forse anacronistica coscienza di libertà anche dal se stesso *artifex*, di una

* Una prima più compendiosa redazione di questo lavoro è stata presentata il 24 settembre 2001 al Seminario bolognese, coordinato da Gian Mario Anselmi e Emilio Pasquini, *Verso il Centenario petrarchesco. Prospettive critiche.*

1. Per acute osservazioni sul concetto di "quia imperfectum", fatte a tutt'altro proposito (i tessuti dei Navajo) ma estensibili tipologicamente al nostro oggetto, cfr. Cecchi 50-52.

consapevolezza cioè tanto raffinata da tradursi in un'ulteriore dimostrazione di sapienza tecnica, e di tecnica trascendentale, in grado perfino di mettere in discussione il proprio, per così dire, 'automatismo di funzionamento'. Su questa strada il rischio è di contribuire a una mitologia petrarchesca, irrelata dalle condizioni e conoscenze e dalle necessità di sistema che informano l'assetto metrico dell'opera. Per igiene della ricerca bisognerà dunque cercare giustificazioni interne al sistema-Canzoniere che possano dare conto di tali fenomeni, e da qui passare poi eventualmente, e con ogni cautela, ad indagare possibili influssi di sistemi esterni (ad es. l'assetto tecnico della poesia volgare nota a Petrarca). Solo se questa perizia non portasse risultati sarebbe lecito onorare e onerare Petrarca anche del sottile fascino di una ricercata 'rottura dell'ordine'.

Tra i fenomeni in discussione, per sgombrare subito il campo da ciò che non vi pertiene, non si possono far rientrare fatti come l'assenza di congedo, che accomuna le canzoni 70 e 105, o la particolarità dei piedi della canzone 135 (aBbC cDdA), che trova riscontro in tutte le stanze: qui si manifesta la necessaria libertà di Petrarca di assumere la forma più adatta all'espressione. Ovviamente neppure vi appartengono i casi di schemi minoritari di sonetto per variazione delle rime nelle quartine (i tipi ABAB BAAB e ABAB BABA), o d'altro canto la libera codificazione, se ci si passa l'ossimoro, del madrigale, per il quale ogni esemplare, dei quattro accolti nell'opera, presenta un proprio schema di rime, salva restando la testura oloendecasillabica. Queste non sono anomalie, sono particolarità del tutto legittime.

In alcuni casi invece, limitati e ben specifici, sembra proprio di cogliere effettive licenze che Petrarca si sia concesso. Che siano inconsapevoli è da escludere: la condizione di 'fuori sistema' non può degradarli *ipso facto* a sviste, come cercherò di dimostrare. Si tratta in sostanza di nove, ben noti, fenomeni metrici e prosodici, raggruppabili in vari modi, ma che qui saranno elencati secondo l'ordine di apparizione nei RVF, anche se poi ne discuterò secondo una diversa e più funzionale seriazione, e facendo collegamento con altri testi che non risultano 'contaminati' da nessuna presunta anomalia. I casi in discussione sono i seguenti:

1) rima ripetuta *-ammi* nel v. 106, primo verso, che a norma di schema sarebbe irrelato, del congedo XYY della canzone 71, *Perché la vita è*

breve, la prima delle tre 'canzoni degli occhi' (la rima *-ammi* compare già ai vv. 54 e 55 nella quarta stanza). Il fenomeno non è confermato dai congedi delle due canzoni successive, e trova riscontro solo (quanto alla ripetizione della rima, non alla posizione della ripetizione) nel caso 9;

2) doppia rima ossitona non strutturale nella canzone-frottola 105, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*: nella prima stanza, vv. 1 e 4, in rima interna e per apocope, su due sedi (*-ar*); propriamente tronca (in *-ò*), due volte a fine verso (vv. 16 e 19) e due volte in rima interna (vv. 17 e 20) nella seconda stanza. Il fatto in sé non costituirebbe infrazione, se non fosse che in tutto il Canzoniere queste sono le uniche occorrenze di rime non piane (rime sdrucciole sono inattestate);

3) conflitto tra regolarità prosodica e perfezione della rima ai vv. 35-36 della canzone 105: il v. 36, endecasillabo con rima interna «senno a non cominciare tropp'alte imprese», si riduce facilmente ad *-ar* ma a scapito della regolarità della rima *-are* («...A me pur pare») col v. 35: caso senza altri riscontri;

4) eterostrofia di schema nella canzone 105 tra le prime quattro stanze, che al nono verso presentano in rima interna un quinario («che 'n vista vada»; «e 'ntra le fronde»; «et anch'io fui»; «al cor, et sciolse»), e le ultime due, che nella stessa sede presentano un settenario («Amor et Gelosia»; «et mostratone a dito»): fenomeno senza altri riscontri;

5) rima interna non strutturale nel congedo della canzone 119, *Una donna più bella assai che 'l sole*, al v. 107, in quinario (*obscura* : *cura*): cfr. i casi 7 e 8;

6) rima imperfetta, normalmente interpretata come rima 'siciliana', *altrui* : *voi* ai vv. 11 e 14 del son. 134, *Pace non trovo, et non ò da far guerra*: caso unico;

7) rima interna non strutturale nella ripresa della ballata 149, *Di tempo in tempo mi si fa men dura*, al v. 2, in settenario (*dura* : *figura*): cfr. il caso 5;

8) congedo di schema non equivalente alla sirma o a parte di essa, né nella struttura né nella successione rimica, nella canzone 206, *S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*, con rima interna al v. 59 (e ultimo), in quinario, assente nelle stanze: caso solo in parte assimilabile ai casi 5 e 7;

9) rima ripetuta *-etta* ai vv. 89 e 91 (settima stanza) della finale canzone 366, *Vergine bella, che, di sol vestita*, dopo la prima esposizione della stes-

sa rima ai vv. 34 e 35 (terza stanza): quanto a ripetizione della rima, non a posizione, il fenomeno trova riscontro solo nel caso 1.

Pur essendo fenomeni pertinenti a campi diversi (prosodia, struttura delle strofe, struttura del congedo, scelta delle rime), è di immediata evidenza che la maggioranza riguarda il testo formalmente più anomalo del Canzoniere, la canzone-frottola 105. E questo addensarsi delle infrazioni entro 105 è già significativo del carattere volutamente eccezionale di un testo eterodosso nella compagine. Ma preliminarmente è opportuno sbarazzarsi del caso che irregolare è solo in apparenza, quello del congedo della canzone 206, *S'i' 'l dissi mai.* [caso 8]

La canzone 206 condivide con la canzone 29, *Verdi panni*, com'è noto, caratteristiche metriche 'provenzali', sottolineate a più riprese dagli studiosi, e in particolare da Perugi.[2] Mentre però la 29, con le sue *coblas unissonans* su nove rime irrelate entro la stanza e ripetute in tutte le stanze in analoga posizione (col più di virtuosismo costituito dalle rime interne ai versi quarto e sesto, rispettivamente in *-ella* in trisillabo e *-ira* in quinario, quest'ultima ripresa anche nel regolare congedo), risulta perfettamente regolare nel rispetto della struttura che la informa, nella 206, costruita su tre sole rime ricorrenti in *retrogradatio* nelle sei stanze a *coblas doblas* (ABBA AcccA nelle prime due, BCCB BaaaB in quelle centrali, CAAC CbbbC nella quinta e sesta), lo slittamento retrogrado delle coppie di stanze viene inceppato dall'irrispettoso congedo Cbba(a^5)C, che trasgredisce la terna di settenari *b* variando l'ultimo in *a*, e soprattutto introduce entro il verso finale una rima interna *a* in sede quinaria, che non soltanto è inesistente nelle sirme ma rompe con più forte evidenza la ciclicità della peregrina struttura. Una (meno forte) dissimmetria tra congedo e sirma si riscontra altrove solo nella canzone 119 (il nostro caso 5).[3]

2. Cfr. Perugi 1991, 218, che sottolinea fra l'altro come «la parentela stilistica» fra le due canzoni sia «tanto reale da condividere alcuni sensibili hapax in rima (*quadrella* e *rappella*)».

3. Le canzoni petrarchesche provviste di congedo (cioè tutte tranne la 70 e la 105, sulla cui assenza di congedo cfr. le osservazioni della Bettarini cit. alla nota 18) raccolte nei RVF esibiscono una struttura del congedo perfettamente equivalente o alla intera sirma delle stanze (canzoni 28, 37, 50, 53, 127, 128, 129, 135, 207, 264, 268, 325, 360, 366), o almeno a un certo numero di versi finali della sirma (23: gli ultimi nove versi; 331: gli ultimi quattro; 359: gli ultimi cinque versi; 71, 72, 73, 125, 126, 270, 323: gli ultimi tre) o della stanza,

In realtà basta uscire dal sottosistema metrico "struttura congedo = struttura sirma" e la ricerca di una spiegazione sarà soddisfatta. Perché non si fatica ad individuare il diverso sistema che regola quella che si presenta come un'infrazione e altro non è che una manifestazione di un diverso ordine, l'ordine numerologico. Se ne sono accorti Bausi e Martelli nel loro manuale, secondo il quale il congedo è «apparentemente irrazionale»: «Terminata la rotazione delle rime [...], la lirica si chiude con un congedo in cui tornano (anch'esse ripetute due volte, e simmetricamente disposte) tutte e tre le rime, nell'ordine inverso a quello dell'ultima coppia di stanze (C, B, A). Ciò spiega anche la struttura 'anomala' della stanza, in cui, più che la divisione (pur evidente) in fronte e sirma, importa la calcolata distribuzione numerica delle rime: la prima rima, infatti, torna 4 volte, la seconda 2 volte, la terza 3, cosicché [...] ciascuna rima, alla fine, risulta ripercossa un numero uguale di volte (per la precisione, 18, più due altre occorrenze nel congedo)».[4] Proprio qui sta il punto, nella «calcolata distribuzione numerica delle rime». È evidente che Petrarca ha costruito la canzone 206 sulla base di un progetto numerologico rigoroso: ogni rima doveva essere esposta 20 volte, in un *tour de force* virtuosistico, e perciò il congedo, non volendolo allontanare dalla sirma anche nel numero e nella successione dei versi, doveva permettere di 'far tornare i conti'. Ne derivava la necessaria presenza, a prima vista irregolare, della rima *a* e la sua duplicazione, però in rima interna per non divaricare in modo davvero troppo vistoso la struttura del congedo da quella della sirma. L'artificio permette in un testo di 59 versi di portare il numero dei rimanti a 60 (20 x 3). Il numero non sembra casuale, se lo si collega a quello dei versi delle tre altre canzoni metricamente meno canoniche, la 29, la 70 e la 105. Ma di ciò più oltre.[5]

nel caso di 29 a stanza indivisa (il congedo riproduce lo schema degli ultimi due versi, e nel penultimo è rispettata, come si è visto, anche la rima interna).

4. Bausi-Martelli 1993, 94-95. Meno perspicua la spiegazione di Perugi 1991, 204 nota 11, che parla per il congedo di «recupero della rima restante» (lo aveva già rilevato, con altre parole, Chiòrboli 1924, 487, «La rima al mezzo acciocché tutte tre rime abbiano, anche nel congedo, lor rispondenza»), «marcando la commutazione con un raddoppio mediante rimalmezzo nell'endecasillabo terminale». Che è corretto ma non dà ragione della necessità dell'operazione petrarchesca.

5. Quella della cifratura numerologica nei RVF, nella sue svariate forme e applicazioni, è una traccia da seguire con ogni cautela ma a mio parere feconda e spesso sorpren-

Ora sarà invece da notare, a proposito di virtuosismo, come nella 206 Petrarca domini con tecnica sovrana il demone della ripetizione: non solo le tre rime sono esibite 20 volte ciascuna, ma tra esse *-ella* è ulteriormente ribadita, in quanto già di per sé semantica nell'indicazione di Laura (con *ella*, pronome riferito alla donna, si chiude la rassegna della rima, interna all'ultimo verso), perché compare, non per incontrollato riecheggiamento fonico ma in studiata partitura di ribadimento interno dell'ossessione di Laura, anche entro i vv. 32 («s'i' 'l dissi, io spiaccia a quELLA ch'i' torrei») e 50 («Tu sai in me il tutto, Amor: s'ELLA ne spia», tra l'altro a ben poca distanza e in equivocazione col rimante *sella* del v. 48). Ma tutta la canzone, non solo nell'assetto metrico, è una forsennata gara di variazioni nella ripetizione: dalle 19 forme del verbo 'dire' (14 volte *dissi*, 3 *dir*, una volta infinito sostantivato, 1 *dinne*, 1 *direi*) che travalicano le stesse 14 occorrenze dell'anafora *S'i' 'l dissi* e varianti,[6] ai più minuti legami riscontrabili tra il v. 9 «*più* feroce *ver' me*» e i vv. 17-18 (si noti, in parallela posizione finale di stanza) «mai *più* dolce o pia / *ver' me*», o a distanza, ma con implicazione di rima, tra il v. 16 «*pur* come *suol si stia*» e il 41 «*pur* qual *solia*», e tra i ripetuti «sì dolce» ai vv. 31 e 37, e poi nel martellamento di 'vincere' dei vv. 48 e 49 («*Vinca* 'l ver» «et *vinta* a terra caggia») che *ex post* dà carattere di esordio al rintocco del v. 31 «*vinto* mi rendei». Né saranno da trascurare, sul *coté* del significante, sia la solita filigrana laurana

dente. Non posso credere frutto di mera coincidenza ad es., e salvo errore non mi pare sia stato notato, che all'interno di una forma così numerologicamente implicata come la sestina doppia 332, di creazione petrarchesca, il v. 39, che dà esplicitamente l'avvio al raddoppio («et doppiando 'l dolor, doppia lo stile») nel suo rinvio a *Inf.* XIV 39 («...onde la rena s'accendea, com'esca / sotto focile, a doppiar lo dolore»), segnalato dai commentatori, rispetta anche la posizione stessa del rimando, il verso 39.

6. Occorenze che facilmente si affoltano, come ai vv. 30 «s'i' 'l *dissi*, il *dir* s'innaspri», 46 «nol *dissi* già mai, né *dir* poria», soprattutto 51-52 «*dinne* quel che *dir* dêi. / I' beato *direi*»: dove con effetto paronomastico ultrallitterante *direi* è quasi crasi di *dir dêi*, allo stesso modo, recidivamente ma con inversione speculare dell'effetto, che ai vv. 43-44 «perdei / (né più perder devrei)», dove è *perdei* a compendiare in anticipo *perder devrei*. A proposito del 'dire' andrà anche notato come per legare la seconda e la terza stanza, non più capcaudate, Petrarca metta in campo ai vv. 18-19 una capfinità semantica tra *favella* (di Laura) e *dissi* (del poeta): così salvando il collegamento tra ultimo verso di stanza e primo della stanza successiva in tutte le stanze tranne che per la quinta rispetto alla quarta, per ovvia asimmetria rispettosa della contrapposizione che qui, con la quinta stanza, si inaugura: «Ma s'io nol dissi».

del v. 10 «L'AURAte sue quadrella», sia e soprattutto, perché ancora partecipe della categoria 'variazione/identità', l'anagramma tra «mamella» in rima al v. 36 e subito sotto, v. 38, «da *me l'alma*». E neppure si potrà ignorare, scendendo sul piano rivelatore dell'impaginazione, il fatto che l'anaforica cellula di *S'i' 'l dissi* (con le sue varianti delle strofe V e VI) è stata disposta da Petrarca nel Vat. lat. 3195 in modo da essere sempre messa in evidenza a inizio di riga (tre righe consecutive su quattro per quattro volte, più, isolate, *Ma s'io nol dissi* dopo una riga e *I' nol dissi* dopo tre righe e seguita da cinque), così che decisamente 'fa macchia', impossibile non notarla, nella colonna di sinistra della pagina.[7]

Dunque un gioco a più livelli di tessere identiche che ritornano, tessere fonetiche, minute, passibili di calcolo numerologico quanto di permutazioni nel significante, ma anche tessere sintagmatiche, però divaricate nel significato (variazione nell'identità appunto). Il tutto servito da una metrica intimamente solidale nell'espressione della ripetizione variata. Così nel microcosmo di un singolo componimento si riflettono alcuni dei princîpi costruttivi che reggono il macrocosmo del Canzoniere.

La dimostrata pertinenza dell'invero non anomalo congedo della canzone 206 a un sistema, quello di una numerologia interna che rispecchi a un diverso livello la struttura del testo, non può essere estesa alla presenza di un'altra rima interna non strutturale rispettivamente nel congedo della canzone 119 [caso 5], *Una donna più bella assai che 'l sole*, e nella ripresa della ballata monostrofica 149, *Di tempo in tempo mi si fa men dura* [caso 7]. Nella canzone, alla sirma CDdEFeF il congedo risponde con una struttura W(w^5)XxYZyZ in cui la rima interna in sede quinaria nel secondo verso non è giustificata da ragioni metriche.[8] Diversamente ma

7. Cfr. le osservazioni di Brugnolo 1992, 271, che prendono spunto proprio dalla 206, sulla «peculiare presentazione grafica dei testi: quasi un 'marchio di fabbrica'» da parte di Petrarca, e inoltre quelle di Storey 1993, oltre che lo schema di Capovilla 1998 (il saggio è del 1989), 95.

8. Pulsoni 1998, 44-45, nota che lo schema della canz. 119 è identico a quello della canzone di Dino Frescobaldi *Poscia che dir conviemmi ciò ch'io sento*, che però ci è giunta priva di congedo, e che è una variazione, come notato da Brugnolo, della canzone dantesca *Amor, che movi tua vertù da cielo* (AbBCAbBC CDdEFeF), che pure è priva di congedo. Ma si noti che sia la canzone dantesca che quella di Frescobaldi (che leggo direttamente nel Chigiano L.VIII.305) sono di 5 stanze, per un totale di 75 versi, mentre la petrarche-

allo stesso modo nella ballata, di schema X(x)YyX AbbCAbbC CDdX, la rima interna del v. 2 della ripresa non trova riscontro nella volta. Nei due casi non è il fenomeno in sé, del tutto legittimo, a turbare, ma la sua condizione hapastica all'interno dei RVF: nelle altre 6 ballate (11, 14, 55, 59, 63 e 324) canonicamente la volta riproduce la struttura della ripresa, così come le altre canzoni (con l'eccezione della 206, di cui si è appena dato conto) rispettano nel congedo la struttura della sirma o di una sua parte.[9] In entrambi i testi, canzone e ballata, questa scompaginante rima interna è *-ura* (rimante *cura* nella canzone, v. 107, *figura* nella ballata, v. 2). In tutti i RVF i versi irrelati sono solo 23, e di essi venti si identificano nel primo verso del congedo di altrettante canzoni e tre nel primo verso della ripresa di altrettante ballate.[10] Di questi 23 versi nessuno rima in *-ura*, mentre ecco che scopriamo Petrarca privilegiare *-ura* come rimalmezzo comune negli unici due luoghi del Canzoniere, un congedo di canzone e una ripresa di ballata, in cui la rima interna è fuori struttura.[11]

sca è di 7 stanze e congedo, per 112 versi. Dunque è difficile ipotizzare che la forma del congedo riprenda un perduto congedo della canzone frescobaldiana, anche in considerazione del fatto che essa, pur tràdita dal solo Chigiano, pare in sé compiuta quanto al trattamento della materia, non carente di congedo.

9. Cfr. i dati esposti nella nota 3. Naturalmente è da escludere in entrambi i testi che l'omofonia sia puramente casuale, non costituisca cioè rima interna: nelle sedi così esposte di congedo e di ripresa è impensabile in Petrarca una tale rilassatezza tecnica (per la fenomenologia duecentesca cfr. invece Avalle 1992, CCXXVIb).

10. Cfr. Zenari 1999, 286-88. Non in tutte le canzoni dunque il primo verso del congedo è lasciato irrelato: in 7 di esse (la 70 e la 105, come detto, non presentano congedo) per forza di schema la riproduzione parziale o totale della struttura della sirma nel congedo evita l'irrelazione. Prescindendo da 29 e 206, e da 119, che è il caso che si sta discutendo, si tratta di 23, *Nel dolce tempo* (congedo WXYYXWWZZ), 135 (wXYyXZ[z⁵]W), 331 (YyZZ), 366 (WxxWYz[z⁵]Y). È notevole che tanto nella canzone 135 quanto nella 366 sia la rima interna ad evitare che vi siano versi irrelati in fine sirma (rispettivamente F e f trovano rima interna nell'emistichio quinario del verso successivo), e poi nel congedo.

11. Nei RVF i versi con rima interna sono 98; le rime sono 55, ma solo 3 ricorrono in più componimenti: *-ella* in 29 e 206 (con sette rimanti comuni su ventuno), *-io* in 105 e 366 (nessun rimante comune), *-ura* in 105, 119 e 149 (nessun rimante comune). Sulle ragioni profonde della rima interna in Petrarca si segnala l'acuta interpretazione di Bettarini 1998, 185: «[rime interne] disseminate in tutto il *Canzoniere* in clausole sparse, al quinario, al settenario, come riflesso tangibile del mondo tutto interno a se stesso che è l'invenzione moderna dello scrittore». Ma cfr. anche le osservazioni di Menichetti 1993, 542, in particolare per il verso finale di 366, dove finemente si rileva la «funzione demarcativa» della rima interna: «la presenza della rimalmezzo è segno della fine addirittura del *Canzoniere* – tanto è vero che occupa l'ultimo verso».

È vero che due solitudini non fanno una coppia, ma il collegamento, incontestabile, resta curioso. Nella canzone i rimanti sono *obscura* : *cura* («Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura, / di': - Non ò cura», vv. 106-107), in rima ricca e inclusiva che sembra introdotta per antifrasi metrico-retorica, probabilmente per evitare di lasciare isolata fuori rima una parola-giudizio come «obscura», epiteto della canzone stessa, al quale era necessario ribattere, anche a livello fonico, con la fittizia 'noncuranza' di chi rimanda ad altro luogo il disvelamento («...perché tosto spero / ch'altro messaggio il vero / farà in più chiara voce manifesto», vv. 107-109, dove i commentatori vedono un'allusione all'*Africa*).[12] Nella ballata è invece la ripresa a riecheggiare tre volte la rima *-ura* (*dura* : *figura* : *oscura*, vv. 1, 2 e 4, con rima interna *figura* in emistichio settenario con sinalefe) che la lunga stanza (12 versi) limita al verso finale (*m'assicura*, v. 16). Grazie soprattutto al repertorio della Pagnotta siamo ora più informati sul contesto formale entro cui si collocano le ballate petrarchesche. Per la ballata 149 intanto ne ricaviamo ad es. l'assenza di uno schema di ballata perfettamente analogo: Petrarca non ha ripreso pedissequamente il suo da qualche precedente.[13] Però riscontriamo anche significative attestazioni di uso di rima interna non strutturale nella ripresa, in particolare in Cino da Pistoia, che in questo modo intesse gli schemi di due delle sue quattordici ballate, e soprattutto in Guido Cavalcanti, in tre ballate su tredici.[14] Possiamo inferirne che

12. Già il Tassoni, che leggo nel commento di Chiòrboli 1924, 275, aveva rilevato qui, con consenso, la rima interna: «Nota che accorda nel mezzo, per non lasciar quel verso senza corrispondenza; la qual' esattezza non usò egli però nelle chiuse di molte altre canzoni».

13. Cfr. Pagnotta 1995, 112, e le osservazioni generali sulle ballate petrarchesche alle pp. LXV-LXVI. Sullo schema della ballata cfr. anche le osservazioni di Capovilla 1998 (il saggio è del 1977), 39-41, che rileva nelle mutazioni tetrastiche a tre rime AbbC una tipologia 'prestilnovistica', dunque arcaica, e quelle di Gorni 1993 (il saggio è del 1981), 235-36, che vi vede piuttosto un legame diretto con la canzone dantesca *Tre donne intorno al cor mi son venute* (anche per la esplicita ripresa in Petrarca di rime e rimanti dalla prima stanza della canzone dantesca).

14. Si tratta per Cino di *Lasso! ch'amando la mia vita more*, ZY(y)Z ABAB BZZ e di *Madonna, la pietate*, yZ(y)Z aBaB bZZ (cfr. Pagnotta 1995, 302); per Guido di *Vedete ch'i' son un che vo piangendo*, X(w)YY(w)Z ABAB B; *Gli occhi di quella gentil foresetta*, Y(y)ZZ ABAB Bzz; *I' prego voi che di dolor parlate*, YY(y)Z ABAB BZZ (*ib.*, 57 e 87). A p. XLVIII (con esemplificazione nella successiva) la studiosa nota appunto a proposito di Cavalcanti come la rimalmezzo, pur molto limitata, sia «prevalentemente introdotta, con occorrenza

l'accoglienza nei RVF di questa tipologia, che lì spicca, è una decisione autonoma di Petrarca ma non un'innovazione, autorizzata com'è da ben illustri precedenti: piuttosto che un omaggio a quelli, vi si vede l'applicazione variata di una soluzione metrica già disponibile.[15]

La maggioranza delle anomalie [casi 2, 3 e 4] si concentra nella canzone 105, la cosiddetta canzone-frottola *Mai non vo' più cantar com'io soleva*. In essa troviamo anzi l'unica vera irregolarità, irriducibile, di tutto il *Canzoniere*. Le dissimmetrie di struttura, le rime ripetute non sono irregolarità, ma solo elementi fuori sistema rispetto alla compagine metrica del testo petrarchesco. La *iunctura* tra i vv. 35-36 rimane invece senza rimedio irregolare (di una irregolarità in sé 'debole' ma non più tale entro l'ortodossia petrarchesca in fatto di metrica), nonostante gli sforzi che una ormai lunga tradizione ha messo in campo per darne spiegazione e ortopedizzarla.[16]

'irrazionale', nella sola ripresa». Si veda inoltre dal commento di Santagata 2004 (cfr. nell'*Indice dei nomi di persona, dei toponimi e dei luoghi letterari citati nel commento*) quanto questi testi, con la sola eccezione della ciniana *Lasso ch'amando*, risultino implicati nella poesia di Petrarca, in altre parole gli fossero senz'altro noti.

15. Il discorso andrebbe approfondito estendendolo all'altra ballata petrarchesca con rimalmezzo, la dispersa *Donna mi vène spesso ne la mente* (cfr. il testo col commento in Paolino 1996, 729-32), di schema Xy(y)X ABAB (b)CcX: dispersa ma solo alla fine della sua storia, perché, come è noto, fu sempre presente nelle forme del Canzoniere, a partire forse dalla Correggio, finché non venne estromessa dalla Queriniana (1373) a favore del madrigale 121, *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (si può osservare tra parentesi che il suo mantenimento avrebbe portato esattamente a 100 i versi con rima interna nei RVF). È lecito chiedersi se la finale espunzione non sia dovuta anche alla *facies* metrica, eventualmente non rimediabile agli occhi del poeta, tra rime interne e (relativa) peregrinità (Storey 1993, 414 nota 89, vi vede un «overwrought formalism») e arcaicità di schema: Pagnotta 1995, LXV, rilevando la comune condizione di «*hapax* metrici nella produzione petrarchesca» di 149 e di *Donna mi vène* (rispetto alla restante adesione di Petrarca «a formule saldamente radicate nella tradizione» come gli esemplari «costruiti sullo schema 'cavalcantiano' /AB, AB; BZZ/» e quelli «che riprendono l'altra struttura 'stilnovistica' /ABC, ABC; CZZ/») osserva per quest'ultima che «la *concatenatio* anticipata nella rimalmezzo riporta ad analoghe soluzioni del repertorio duecentesco (ad esempio Dante da Maiano, Onesto da Bologna, Cino [?])» (ma già a p. XLIV e nota 69, a proposito di questo spostamento nella volta della posizione della rima interna rispetto alla struttura della ripresa, così da ottenere *concatenatio* in rimalmezzo tra l'ultimo verso della fronte e primo della volta, la studiosa rilevava che «ha il sapore di variante stilistica individuale, e che raccoglie consensi all'interno di una tradizione tendenzialmente 'colta', da Dante da Maiano, Saladino, Ser Pace, Onesto, Noffo d'Oltrarno, fino a Cino, Petrarca, e, massicciamente, Alesso Donati»).

16. Riassunta in Pancheri 1993, 72-74, a cui si aggiungano lo stesso Pancheri (73-74), Menichetti 1993, 543-47, Lannutti 1994, 25-28, Menichetti 1995[2] (recensione del libro di Pancheri), Zenari 1999, 151, e infine Di Girolamo-Fratta 1999, 178-183.

Credo che la 'soluzione', se così vogliamo chiamarla, non vada cercata al di fuori del testo, ma nella stessa organizzazione formale del suo contenuto.

Sarà utile intanto riproporre lo schema della canzone, di 6 stanze senza congedo: (x)A(a)B(b)C (x)A(a)B(b)C (c)D(d)E(e^{5-7})DdE(e)FGgF, con x = f della stanza precedente in tutte le stanze successive alla 1ª, cioè nelle stanze 2-6. Essendo costitutive della struttura ben 10 rimalmezzo per stanza (ne sono privi solo i vv. 10, 11, 13, 14 e 15 di ogni stanza), ai 90 versi della canzone possono essere aggiunti i 60 emistichi con rimalmezzo, il che porta il totale di versi ed emistichi rimati a 150. Le rime vere e proprie sono invece 43: 8 nella prima stanza, nella quale x ≠ f, 7 in ciascuna delle successive cinque stanze.[17] Va subito osservato che il numero 150 (cioè 25 elementi rimati per stanza x 6 stanze) sembra volutamente ricercato, e costituisce forse un legame ulteriore di questa canzone-frottola, in quanto tale organismo unico nel Canzoniere, con il gruppo delle canzoni di suggestione tecnica trobadorica, per così dire, dell'opera, la 29, la 70 e la 206: sarà proprio casuale che la canzone 29, con le sue nove rime (di cui due interne) ripetute per otto stanze, più le tre del congedo, esibisca 75 elementi rimati; la canzone 70, con le sue cinque stanze di dieci versi senza congedo, ne esibisca 50; e la canzone 206 infine ne presenti, come s'è visto, 60? Sembra di scorgere anche una filigrana numerologica dietro la peregrinità delle strutture, soprattutto se le si confronta contrastivamente con le rimanenti venticinque canzoni, una sola delle quali, la 37, si assesta su un numero di versi in qualche modo assimilabile, 120, ma su 119 rimanti data l'irrelazione del primo verso del congedo (mentre le quattro canzoni 29, 70, 105, 206 anche in questo fanno blocco, nel non lasciare alcun verso irrelato).

17. Il collegamento a *coblas capcaudadas* tra il verso finale di ogni stanza e la riproposizione della sua stessa rima come rimalmezzo nel verso iniziale della stanza successiva (...con un bel *vetro* // I' die' in guarda a san *Pietro*...; la sua morte *brama* // Proverbio «ama chi *t'ama*»... ; ecc.) fa sì che la successione delle rime sia racchiusa simmetricamente all'inizio e alla fine tra rime esposte due volte invece di quattro, rime che danno inizio al movimento e lo bloccano infine (*-ar* come emistichio interno della 1ª stanza, *-alda* come rima finale dell'ultima): proprio allo stesso modo funzionano la rima iniziale e finale (nel senso però di rima esposta nell'ultimo rimante, essendo in effetti l'ultima rima della stanza di 105 quella esposta nel terzultimo verso) della terzina dantesca. Come il meccanismo della terzina, così anche il meccanismo formativo dello schema di 105, col suo 'aggancio automatico' di ogni stanza alla precedente, potrebbe continuare all'infinito.

Infatti: a) come già detto, la struttura del congedo di 206 non si spiega se non con un principio di costruzione numerologica; b) è innegabile che alla base della 70 stia anche un progetto attento ai numeri (5 stanze di 10 versi, 50 versi, 20 rime), funzionale alla chiusura di ogni stanza sul *versus cum auctoritate* a ogni decimo verso e senza bisogno di congedo;[18] c) la 29, composta di 8 stanze *unissonans* a schema AbC(d^3)EF(g^5)Hi più congedo (g^5)Hi, sembra rivelare nella struttura profonda un mirabile gioco matematico-geometrico, quando si noti che delle 9 rime 6 sono ripetute 8 volte, occupando 48 versi o emistichi, e 3 (g^5Hi) 9 volte, occupando 27 versi o emistichi: dunque $(6 \cdot 8 = 48) + (3 \cdot 9 = 27) = 75$; e cioè, $3 \cdot 4^2 + 3 \cdot 3^2 = 3 \cdot 5^2$; ossia: $3(4^2 + 3^2) = 3 \cdot 5^2$. Come a dire che la distribuzione relativa è regolata dalla prima terna pitagorica ($3^2 + 4^2 = 5^2$), moltiplicata per 3. Il 'tenebroso virtuosismo' riscontrato dalla Bettarini in questa canzone anche per i suoi assunti numerologici ne risulta ancor più dilatato.[19] E non solo per i numeri e la costruzione ricercata spira un'aria comune tra le quattro canzoni. Anche altri collegamenti vanno presi in considerazione: il fatto che in tre su quattro (29, 105, 206) siano presenti rimalmezzo, che anzi nella 29 e nella 105 sono caratteristicamente costitutive dello schema; la rima *-ella* comune tra la 29 (dove occorre 8 volte) e la 206 (20 volte), con 7 rimanti condivisi (solo *rubella* non è presente nella 206); i due rimanti *etade* e *beltade* comuni alla 29 e alla 70; l'emistichio settenario in rima interna *Amor et Gelosia* di 105, 69, parallelo al settenario *tout court* di 206, 7, *Paura et Gelosia*, ai quali in 29, 20 corrisponde in variazione un'altra coppia di personificazioni, in emistichio quinario in rima interna, *Orgoglio et Ira*.[20] E soprattutto il rapporto di pali-

18. Bettarini 1998 illustra la comune assenza di congedo di 70 e 105 come manifestazione coerente in due canzoni entrambe «fuori statuto»: la 105, canzone-frottola, è «insomma una non-canzone», la 70, «organismo dove ogni stanza si conclude con l'*incipit* di un modello memoriale [...] non poteva ammettere un congedo che, con struttura almeno dimezzata rispetto alle stanze, avrebbe comunque discriminato il modello o per eccesso o per difetto» (66-7).

19. La definizione, riferita alle rime interne «in sedi obbliganti» di *Verdi panni*, in Bettarini 1998, 185.

20. In questo perciò la 29 e la 105 partecipano dell'acuto giudizio di Perugi 1991, 218 a proposito delle personificazioni della 206, in cui Petrarca «ricorre a un elegante quanto posticcio 'décor' medievale (parente stretto del gotico fiammeggiante dei *Trionfi*): donde

nodia che lega la 105 alla 70: nella canzone-frottola non solo i vv. 1-4, doppiamente avvinti dalla rima e dalla rimalmezzo («Mai non vo' più cantar com'io soleva» "non voglio più cantare al mio modo solito", e «Il sempre sospirar nulla releva» "sospirare continuamente non porta ad alcun risultato"), sono da leggere in (momentanea, nel *corpus* del Canzoniere) antitesi a 70, 11-12 «Ragion è ben ch'alcuna volta io canti, / però ch'ò sospirato sì gran tempo»;[21] ma è la stessa angosciosa domanda di apertura di 70, 3-4, «che se non è chi con pietà m'ascolte, / perché sparger al ciel sì spessi preghi?», a risolversi nella recisa affermazione del v. 2, «ch'altri no m'intendeva, ond'ebbi scorno», che spiega appunto la causa della decisione incipitaria di 'cantare diversamente da prima'.

Proprio qui sta il punto: la 105 partecipa di una rete di relazioni soprattutto ma non solo formali entro una costellazione ben individuata di testi del Canzoniere, ma al tempo stesso, più di quanto capiti a tutti gli altri singoli testi dell'opera, ha un carattere individuo che la distingue e la isola, e che, dichiarato abruptamente in limine, «Mai non vo' più cantar com'io soleva» (nessun altro testo petrarchesco esprime al verso iniziale un voler "mai più"), informa di conseguenza il testo, o almeno quella parte del testo che sviluppa coerentemente il motivo del 'rifiuto', anche sul piano dell'espressione.[22] Allora la concentrazione delle anomalie metriche, o meglio, delle singolarità, non è altro che la manifestazione formale di questa rottura con l'atteggiamento del passato: "non voglio

le personificazioni di Paura e Gelosia, Pietà e Cortesia; e un accenno di *tournoiement* fra il Vero e la Bugia».

21. Col ribadimento di 73, 2-3 (anch'esso dunque 'annullato' dal mutato proposito di 105, 1 conseguenza anche della constatazione di 105, 4), «a dir mi sforza quell'accesa voglia / che m'à sforzato a sospirar mai sempre».

22. E perfino sul piano della presentazione visiva entro il 3195, come ha visto bene Brugnolo 1992, il quale riferisce della disposizione della canzone 105, fatta impaginare da Petrarca non già in modo da sfruttare lo spazio ancora disponibile sulla pagina (otto righe), c. 22r, non interamente occupata dai precedenti sonetti (spazio «invece non riempito - ed è il 'bianco' più consistente dell'intero Canzoniere, se si prescinde dal 'confine' fra la prima e la seconda parte dell'opera»), ma andando decisamente a pagina nuova, così da permettere di leggerla 'a libro aperto' (cc. 22v-23r), e considera questo iato («un vistoso stacco, certo programmato, di tono e di genere») sottolineato dall'*incipit* stesso della canzone: «si tratta di nuovo – al di là delle strategie di presentazione – di una precisa indicazione di lettura» (285-86).

più cantare al mio modo solito" implica anche 'cambierò registro tecnico esibendo novità nell'ordine metrico' (vedremo che in realtà le cose sono più articolate). Ne deriva che le singolarità stesse non vanno considerate isolatamente ma fanno sistema, un microsistema sostenibile solo entro il limitato recinto di questa canzone, ma non per questo meno certo: la rima ossitona *-ar* in rimalmezzo ai vv. 1 e 4, la rima tronca *-ò* ai vv. 16 e 19 (e in rimalmezzo ai vv. 17 e 20), l'eterometria del verso nono nelle due stanze finali (dove è settenario) rispetto alle prime quattro (dove è quinario); il conflitto tra l'endecasillabo 'sovrabbondante' in rimalmezzo del v. 36 («senno a non cominciare tropp'alte imprese»), ma così rispettoso della rima col v. 35 («mal si conosce il fico. A me pur pare»), e la sua corretta riduzione prosodica (cominciar) con conseguente imperfezione della rima: tutti casi unici che solo in questa canzone e nel suo «*obscurisme* programmato»[23] (dove è sull'aggettivo che si dovrà fare aggio) potevano trovare asilo, anzi, funzione. Mi scuso dell'insistenza: è evidente che non c'era alcuna costrizione da parte di Petrarca a doversi servire proprio qui, e solo qui, di rime ossitone e tronche, a infrangere proprio qui, e solo qui, la regola sempre da lui rigidamente applicata dell'omometria delle stanze di canzone, ad ammettere proprio e solo qui l'unica reale imperfezione di rima (o piuttosto l'unico endecasillabo 'sbagliato'?) della sua intera opera poetica volgare.

La concentrazione dei fenomeni fa sì che essi si sostengano vicendevolmente: l'effetto si moltiplica, e insieme si chiarisce la ragione della loro presenza. Sui due ultimi, l'eterometria e il conflitto tra misura prosodica e regolarità rimica, bisogna sostare più diffusamente. E cominciamo da quest'ultimo riassumendo la questione. Poiché lo schema della fronte, a cui appartiene il verso (che è il sesto della terza stanza), è, in tutte le stanze, (x)A(a)B(b)C (x)A(a)B(b)C, il v. 36 risulterà strutturato come un endecasillabo C con rimalmezzo in settenario b: e infatti nel 3195 il Malpaghini (siamo nella sua porzione della prima parte) trascrive «senno a non cominciare», in regolarissima rima con *andare* : *impare* : *pare* dei vv. 32, 33 (rimalmezzo), 35. Sennonché l'altro emistichio del verso, «tropp'alte imprese», iniziando con consonante non permette la sinalefe con la

23. La definizione è di Bettarini 1998, 94.

parola in rimalmezzo e dunque rende ipermetro l'endecasillabo: «senno a non cominciare tropp'alte imprese». Ne consegue delle due l'una: o si regolarizza l'endecasillabo riducendo a *cominciar*, come fanno (quasi) tutte le edizioni, così rinunciando alla perfezione della rima; oppure si mantiene *cominciare*, a favore della rima perfetta, ma così si fa passare un endecasillabo sovrabbondante, di ipermetria evidente quanto correggibile. Qualunque soluzione si adotti, ne risulta un'irregolarità. Ma l'ipermetria di *cominciare* era così correggibile e, se irrelata dal contesto, così pacificamente 'apparente', giusta le consuetudini scrittorie antiche di possibile conservazione grafica delle vocali soprannumerarie, che tutti o quasi hanno preferito intervenire su di essa,[24] forti anche del fatto che non sono poche nel 3195 le vocali finali soprannumerarie non espunte dal Petrarca (una si trova già nel verso iniziale della canzone, dove il manoscritto legge «cantare» con *-e* non espunta, da tutti giustamente ridotto a

24. Ho controllato poche edizioni moderne precedenti a quella continiana (per altre edizioni cfr. Pancheri 1993, 71-72), ma mi sembra notevole, e voglio segnalarla, la scelta contraria di Chiòrboli 1924, 238, che lascia a testo *cominciare* e nel commento così lo giustifica: «Senza punto espuntorio nel 3195, per far risentire, *ancor che fuggevolmente*, per necessità di prosodia, la rima al mezzo». E più oltre: «Del resto l'endecasillabo nelle rime antiche risentiva ancor sensibilmente de' due ritmi onde è risultato composto, l'uno ascendente, maggiore o minore, e discendente l'altro, e però, come ne fan fede i più vetusti codici, non di rado, anche ove né rima al mezzo occorresse né elisione, il primo ritmo, almen nell'apparenza, risonava intero. Dico nell'apparenza, perché dei versi ignoriamo il modo proprio della dizione o del canto, sebbene ci venga naturalmente fatto di pensare che *la sillaba* la quale all'orecchio nostro torna superflua *sfuggisse atona e fievole*». I corsivi sono miei, per sottolineare come il discorso 'prescientifico' di Chiòrboli sia qui sorprendentemente vicino a quanto sostenuto da Avalle 1992, LXXXVII-LXXXIX, con terebrante ma discussa acribia (cfr. le perplessità di Menichetti 1995[1], 35-37, e Menichetti 1999, 187-88), sulle vocali soprannumerarie nella poesia due e trecentesca e sulla possibilità di una loro conservazione e lettura effettiva («tutte queste atone, apparentemente fuori luogo in una versificazione *soi-disant* isosillabica, potrebbero, in effetti, essere lette», p. LXXXVIIIa, e ancora a p. CCLXIXa: «Si può [...] presumere che l''esecuzione' delle atone finali virtuali (segnate nei nostri manoscritti e apparentemente ipermetriche) fosse lasciata all'arbitrio del lettore». La discussione più aggiornata sul problema, a mia conoscenza, in Di Girolamo-Fratta 1999 (ma cfr. qui la nota 27 per la diversa impostazione di Lannutti 1994), che si occupano anche del verso incriminato, e dopo aver concluso trattarsi forse di «una forma particolare di arcaismo», sostengono infine che vada letto «fuori di dubbio, con il primo membro tronco; ma dovrebbe essere altrettanto chiaro che la regola metrica seguita da Petrarca è ben diversa da quella dei più antichi poeti e che le cognizioni che i letterati del Trecento avevano della lingua e della metrica dei Siciliani erano più approssimative di quelle che abbiamo, o che dovremmo avere, noi oggi» (182).

«cantar» per la misura e per la rimalmezzo con «sospirar» del v. 4, intervento tanto più autorizzato per essere «sospirar» lezione del codice), e neppure sono poche le vocali finali soprannumerarie nel 3196.[25]

Ma questo fenomeno, ben noto e attestato negli antichi manoscritti della poesia dei primi secoli, non è in tutto assimilabile a quello che si sta discutendo. Perché tutti i casi malpaghiniani e gli stessi direttamente petrarcheschi del 3195 e del 3196 permettono di essere ricondotti a endecasillabo senza provocare altre infrazioni, mentre 105, 36 non lo permette: la rima diventa imprecisa, leggermente (manca l'atona finale), ma certamente. Bisogna chiedersi cosa ha voluto fare Petrarca, e perché.[26] Credo

25. Per il 3195 cfr. la rassegna delle parole e dei versi coinvolti in Contini 1949, pp. [302-3], dove anche, un po' elusivamente, si dà conto di 105, 36 («*cominciare*, qui peraltro in rima interna con *pare* e pertanto conforme alla scrittura normale degli endecasillabi composti»). Per il 3196, Paolino 2000 nella sua edizione del codice degli abbozzi affronta il problema conservativamente: «è stata rispettata integralmente la lezione del codice, comprese le vocali finali di parola, la cui mancata espunzione produce ipermetria grafica. In apparato, poi, sono segnalate le lettere che risultano espunte dallo stesso Petrarca» (153). La studiosa non redige un inventario esplicito del fenomeno. Dalla mia schedatura, forzatamente veloce e dunque passibile di errori e omissioni, e da cui ho escluso quanto pertiene ai *Trionfi* (ma includendo le estravaganti), ricavo quanto segue (rilevo solo i nove casi strettamente pertinenti, di cui sette riguardano testi dei RVF dove Petrarca non ha espunto): 13 [canz. 323], v. 17, «né pastori s'accostauan né bifolci» (p. 191); 28 [son. E1], v. 4, «Con mio dolore d'un bel nodo mi scinse» (p. 208); 42 [son. 36], v. 10, «L'ultimo strale la dispietata corda» (p. 223), e v. 13, «Che mi lassò de' suoi colori dipi(n)to» (*ib.*); 55 [son. di Pietro Dietisalvi], v. 11, «Furon cagione dell'alto (et) nuouo effetto» (p. 236); 59 [canz. 270], v. 44, «Spargi co le tue manj le chiome al ue(n)to» (p. 247); 63 [canz. 268[1]], v. 28, «deuea far lieto il cielo di sua p(re)senza», sostituito con «deuea il cielo rallegrare di sua p(re)senza» (p. 257), e v. 35, «Che solea fare del cielo» (p. 257); 69 [canz. 207], v. 17, «Che 'n guisa d'uomo cui n(on) p(ro)p(r)ie richez[z]e» (p. 269). Sulle espunzioni nel 3195 e nel 3196 cfr. ora, entro il minuziosissimo e prezioso contributo di Petrucci 2003, le pp. 91-93.

26. Secondo Menichetti 1993[2], che giudica «scalena» la rimalmezzo risultante dalla decisione di amputare in *cominciar*, e considera qui l'ipermetria «più apparente che reale» (452), il caso non è molto distante da quello «in cui in rimalmezzo c'è una parola come per es., restando entro la canzone-frottola, "rio": alla fine del verso precedente c'è "morio": "Fetonte odo che 'n Po – cadde e morio", che in Italia è sempre stato considerato un verso piano, non tronco, e dove dunque la terminazione *-io* è computata come bisillabica; se ora si prende il verso seguente, "et già di là dal rio – passato è 'l merlo" e si considera "(r)io" bisillabico come è in "morio", si ottiene un endecasillabo di dodici sillabe: si è dunque costretti a scandire "rio" come monosillabo, benché sia in rima, contraddicendo a quello che si farebbe se questa parola, anziché in rimalmezzo, si trovasse a fine verso. È questa una fenomenologia ben nota, che però ha fatto e continua in una certa misura a far discutere» (453). E infatti molto ne discute lo stesso Menichetti 1993 nel

incontestabile che abbia composto così a bella posta, che abbia voluto proprio inserire una palmare irregolarità nell'unico contesto che poteva sopportarla entro una congeniale retorica dell'espressione. E se è così, la 'soluzione' deve appoggiarsi alla confidente accettazione della lezione del manoscritto, piuttosto che, irregolarità per irregolarità, congetturalmente proporre (forse perché sentita meno irrispettosa della ineccepibilità tecnica petrarchesca?) la rima "scalena" *are* : *ar*. Sarà da scegliere, con il poeta, la sovrabbondanza prosodica, e lasciare «cominciare».[27] Col che però si è data una risposta solo implicita al perché Petrarca abbia agito in tal modo. Per rispondere compiutamente è necessario venire finalmente all'altro fenomeno sotto indagine, l'eterometria tra le prime quattro stanze e le due successive e finali.[28] Per la ragione statistica (quattro contro due) e di posi-

suo manuale (cfr. tutto il paragrafo *Rimalmezzo e ipermetria*, pp. 543-48). Qui aggiungo che tale fenomenologia prosodica 'irregolare', cioè su verso interno dal computo ambivalente (*anceps*), esclusi però i casi di sinalefe tra il versicolo e il seguito, è guarda caso molto ricca proprio nella 105, dove riguarda ben cinque versi (18, «Grave soma è un mal fio a mantenerlo»; 21, «et già di là dal rio passato è 'l merlo»; 39, «et anch'io fui alcuna volta in danza»; 42, «I' mi fido in Colui che 'l mondo regge»; 69, «Amor et Gelosia m'ànno il cor tolto»). Mi pare evidente che si tratti di ostentato gioco prosodico *borderline*, possibile solo qui. La controprova è fornita dalla verifica sulle restanti rimalmezzo dei RVF, che raccoglie una ben scarsa messe: nessun caso nelle canzoni 29, 119, 206, né nella ballata 149 (e almeno la 29 non scarseggia di rime interne), uno ciascuno nella 135 (15, «et vive poi con la fenice a prova») e, molto rilevante anch'esso, nella 366 (137, verso finale, «ch'accolga il mio spirto ultimo in pace»: su cui cfr. qui nota 11 per un'altra osservazione di Menichetti).

27. Contrariamente dunque a quanto decisamente sostenuto da Di Girolamo-Fratta 1999, 182 (cfr. nota 24), e estendendo a Petrarca quanto già proposto da Avalle 1992 per la poesia antica (cfr. la stessa nota 24), almeno come «'possibilità' di lettura» offerta al lettore dal poeta medievale» (p. LXXXVIIIa) e ripreso con forti argomentazioni da Lannutti 1994, 25-8, che anch'essa tende ad escludere, «come inutile forzatura del testo, la creazione artificiale di rime imperfette del tipo *are* : *ar*» (27).

28. Un fatto, che io sappia, riconosciuto o comunque messo in rilievo per la prima volta solo nel 1993, contemporaneamente da Daniele e Pancheri: Daniele 1994 (ma la *lectura* è dell'anno precedente), p. 161, lo considera «quasi un'anomalia interna, una distrazione d'autore»; Pancheri 1993, 71, lo unisce alla sovrabbondanza del v. 36 nel comune giudizio di «quasi microscopiche sprezzature metriche [...] introdotte da Petrarca per accentuare il tono relativamente 'degradato' del pezzo». Che coglie l'implicazione delle 'sprezzature' col contenuto, ma a mio parere non la loro ragione funzionale: non è questione di 'degradazione' (vedi subito oltre nel testo). Infine Menichetti 1995², 451 parla di «libertà peraltro modeste» rispetto alle «norme isostrofiche della canzone cortese» sostanzialmente seguite da Petrarca nella 105.

zione viene spontaneo identificare l'infrazione nelle due stanze finali. Se però collochiamo il fatto nel contesto di tutto quanto fin qui considerato, e ricordiamo, con Daniele, che tutto il componimento «si basa sulle strutture settenarie, come sottounità stichiche prevalenti per posizione all'inizio del verso e per rango di frequenza»[29], dovremo concludere che è invece il quinario delle prime quattro stanze a uscire dalla regola. Allora il quadro apparirà improvvisamente chiaro: *tutte* le anomalie si annidano nelle prime quattro stanze, le rime ossitone nelle prime due, il contrasto prosodia-rima nella terza, i quinari in tutte. La rottura dell'ordine si ricompone nelle due stanze finali: ma non sono le stesse stanze che esprimono finalmente, quanto al contenuto, la raggiunta risoluzione della dura tensione che si inarca a colpi di proverbi e motti, dispettosamente e fin bizzarramente, nelle prime quattro stanze? Perché la canzone è nettamente bipartita, ma asimmetricamente, quattro e due.[30]

Il disequilibrio metrico non fa che rispettare a un diverso livello questa divisione; di più: ne è segno. Così perfino la giuntura 'scalena' dei vv. 35-36 diventa significante di un senso, e come tale va protetta. Quelle che potevano sembrare quasi distrazioni d'autore, piccole sprezzature metriche, modeste libertà, ecco che rivelano la loro vera natura di cosciente,

29. Daniele 1994, 161, che coerentemente considera il ripristino del settenario nelle ultime due stanze come la riassunzione della «forma più consueta» dell'endecasillabo.

30. Carducci-Ferrari 1999, 149 vedevano a metà la 'svolta' (nelle prime tre stanze il poeta «sfoga un po' il dispetto nato in lui per le altere ripulse di Laura», nelle restanti «loda ciò che prima aveva biasimato e si consola, perché in tal modo lo sfrenato suo desiderio ha fatto luogo ad un sentimento d'amore onesto e tranquillo che non più gli impedisce la via del cielo»). Giustamente Daniele 1994 nella sua *lectura* della canzone rileva invece che «la concatenazione proverbiale e aforistica investe solo le prime quattro stanze, come se con il procedere del discorso verso la sua conclusione fosse venuta progressivamente meno la necessità di infarcire di tali elementi caratterizzanti la lirica e si mirasse in qualche modo a tirare le fila di un così lungo motteggiare»: dopo i ventisette proverbi delle prime quattro stanze nelle ultime due «l'assunto paremiologico si spegne, dando luogo a un dettato più descrittivo e concludente» (159-60). Collegando questa osservazione con le parole con cui, poche pagine dopo, lo studioso riassume il significato generale del testo: «Ora però tutti riconoscono nel canto bizzarro lo sfogo stizzito e malcelato di un innamorato insoddisfatto, unito all'anelito nella pace di Dio», in un quadro di riferimento di «tenzone interiore tra doloroso rifiuto d'amore, riprovazione della propria debolezza sentimentale e desiderio di ristoro religioso» (165), possiamo facilmente desumere la necessità interna del 'cambio di stile' che rispetto alle prime quattro stanze caratterizza quelle finali: lo sfogo stizzito cede all'anelito.

necessaria e vittoriosa prova di consustanzialità della forma all'articolazione del contenuto. Anche la trasgressione è rigidamente preordinata.

È merito di Guglielmo Gorni aver messo a fuoco con precisione il fenomeno delle rime ripetute nella poesia dantesca e petrarchesca, raccogliendo e sviluppando i pochi e non sistematici accenni della tradizione esegetica precedente.[31] Nei RVF il fenomeno riguarda i casi 1 e 9 del nostro elenco. Partirò da quest'ultimo, cioè dalla canzone 366.

Lo schema della canzone alla Vergine è ABC BAC CddCEf(f^5)E, per 10 stanze, e congedo di 7 versi strutturato come la sirma delle stanze. I versi sono dunque 137 (13 x 10 + 7); aggiungendo gli emistichi in rima delle 11 rime interne (10 in ultima sede in ogni stanza più l'ultima nel verso finale del congedo) si arriva a 148 posizioni rimate. Le rime a norma di schema dovrebbero essere 64 (6 x 10 + 4), ma risultano invece 63, per la ripetizione di *-etta*, presente nella terza stanza, vv. 34 e 35 (*electa* : *benedetta*), e di nuovo nella settima stanza, vv. 89 e 91 (*saetta* : *aspetta*). Non posso credere che la ripetizione non sia voluta da Petrarca, che si tratti cioè di una mera disattenzione; e se è così, ancora meno posso credere che il fatto sia trascurabile.[32] Il problema non sta, a mio parere, nell'identità della rima ripetuta, e neppure nel luogo della ripetizione (comunque a distanza sufficiente, separata com'è da più di cinquanta versi, a non darle evidenza immediata), ma nella presenza stessa del fenomeno. Che ancora una volta può forse trovare una spiegazione soddisfacente nel simbolismo numerologico, quale lo si ricava, in generale e senza forzature, dall'organizzazione dei RVF, e in particolare si riscontra per altri fatti ben noti nella struttura stessa della canzone alla Vergine. La canzone, si

31. Cfr. Gorni 1995 e Gorni 1999, che trattando dei *Trionfi* è il più strettamente pertinente al nostro discorso. Per la poesia siciliana è d'obbligo il rinvio a Antonelli 1978, che ha anche raccolto in apposita rubrica rime e rimanti ripetuti nel suo *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*.

32. Cfr. le considerazioni di Gorni 1999 sull'eliminazione di rime ripetute nei *Trionfi* come sistema correttorio e sulle ragioni della persistenza di tale fenomeno là dove Petrarca non elimina: in ogni caso va escluso che tali rime possano essere 'sfuggite' alla consapevolezza di Petrarca. E per stare entro i RVF, si consideri come controprova che le canzoni più estese della 366, e cioè la 360 (157 versi), e soprattutto la 23 (169 versi), non recano traccia di rime ripetute; e del resto la 366 non è neppure la canzone più ricca di rime, battuta appunto dalla 23, con le sue 76 rime.

diceva, consta di 137 versi. Non importa che si tratti di un numero primo, ma che risulti dalla somma di 13 x 10 + 7: esibisce cioè i numeri mariani 13 (numero dei versi di ogni stanza) e 10 (numero delle stanze) con l'aggiunta del 7, 'superando' il numero di Laura, il 6.[33]

Ma a essere coinvolto nella simbologia dei numeri è soprattutto il 9, certo per emulazione e superamento dantesco, anzi per contrasto (la *vera beatrice* del v. 52 ha infatti duplice valore contrastivo: verso Laura, ma anche verso la Beatrice dantesca: solo Maria è la 'vera beatrice'). È un ennesimo episodio del certame petrarchesco con Dante. Perché se nella *Vita Nova* Beatrice era «uno nove», cioè «uno miracolo», ecco che Petrarca sceglie di ripetere anaforicamente la parola *Vergine* non solo all'inizio ma anche all'interno di stanza, in modo da ottenere un totale di 21 occorrenze (2 x 10 stanze + 1 nel congedo), cioè quanti furono gli anni in cui 'arse' per Laura (*Tennemi Amor anni ventuno ardendo*); ma perché nel verso nono di ogni stanza, se non per contrasto dantesco? Ancora una volta: il 'vero' 9 non è Beatrice, è Maria. Se questo è vero, allora probabilmente ha un senso anche la ripetizione della rima. Data la struttura della stanza, il numero delle stanze, la struttura del congedo, tutte rispondenti a un calcolo di numerologia simbolica, ne conseguiva un numero obbligato di rime: 64. Numero troppo implicato col 6 di Laura (si tratta di 2 alla sesta). Ripetendo una rima, una qualunque (non vedo implicazioni numerologiche nella giacitura di *-etta*, al 16° posto, 4° della terza stanza, in prima apparizione, e al 41°, 5° della settima, nell'altra), Petrarca riduce a 63 il numero delle rime: cioè a un numero corrispondente a 9 x 7, o se si vuole a 21 x 3, e le cui cifre sommate danno 9. Si noti anche che 7 sono le righe destinate da Petrarca ai versi di ogni stanza nel 3195 (6 x 2 + 1), in una disposizione niente affatto obbligata dalla struttura della stanza (ad es. i tredici versi della stanza di 207, anch'essi distribuiti, come 366, tra 10 endecasillabi e 3 settenari, sono disposti su 6 e non 7 righe). E che tenendo conto della rimalmezzo la stanza risulta formata da

33. Che il 6 sia il numero di Laura è ormai un dato acquisito: cfr., per tutti, Santagata 1992, 324. Quanto ai numeri mariani cfr. Gorni 1988, 207, per il 10; nel 13 *ib.*, 210, Gorni segnala il cimento con Dante per «il parallelo che s'instaura tra la preghiera di Bernardo (39 versi, 13 volte 3) e quella petrarchesca (10 stanze di 13)». Si può aggiungere, a norma di *Convivio* II v 4, che per Dante tredici erano gli anni di Maria annunciata: e per Petrarca?

14 stichi (cioè, 7 x 2). La ripetizione rientra insomma in un calcolo predisposto, sia pure correndo il rischio di farla apparire, anche agli occhi dei moderni, come «di dubbio significato».[34] E che Petrarca non rifuggisse da simili calcoli è dimostrato, in virtuoso circolo, dallo stesso trattamento del congedo di 206, che, come si è visto, riporta a 20 quelle che sarebbero state, asimmetricamente, solo 19 esposizioni della rima *a* del testo. Ma qui, nella 366, soprattutto la ragione interna prevale.[35]

La rima ripetuta nella canzone 71, il nostro caso 1, non parrebbe a prima vista così implicata nella struttura numerologica come quella della canzone alla Vergine. Ma qualche suggestione di tale ordine si può trova-

34. Gorni 1988, 207, e ancora Gorni 1995, 192-94. Perugi 1999, 40 propone una diversa spiegazione, che mi pare debole: assumendo la canzone En chantan d'aquest sege fals di Lanfranco Cigala come «etimologia metrica» della 366 (per la «misura di dieci strofe 'singulars' applicato a una preghiera mariana»), e trovandosi una rima ripetuta entro la 3ª strofa della canzone cigaliana, Petrarca avrebbe mutuato da essa anche questo artificio: «Non può essere un caso che anche in Petrarca la rima iterata *-etta* [...] connoti proprio la terza strofa (oltre alla settima)». Ma in realtà è la settima a esser connotata davvero, non la terza.

35. Ancora Gorni 1988, 210: «su 366, numero eletto (come del resto 100) sia ai fini del ciclo annuo, sia scomposto nelle sue cifre, non occorre insistere». Per il 63 (9 x 7), non posso nascondere che una osservazione della Bettarini a proposito della testura metrica della canzone 29 (che presenta stanze di sette versi con nove rime) va apparentemente in senso contrario rispetto al valore positivo del numero che mi sembra di riscontrare nella canzone alla Vergine: «I sette versi e le nove rime dànno un'associazione di per sé opprimente e pericolosa, perché petrarchescamente, sulla scorta d'un astrologo antico, il sette e il nove sono numeri infausti alla vita dell'uomo [...] come Petrarca scrive al Boccaccio il giorno del compleanno, Pavia, 20 luglio 1366, «ad auroram», quasi meravigliandosi d'aver compiuto i suoi sessantatre anni, stante che sette e nove sono perniciosi di per sé, e tanto più se moltiplicati tra loro (*Sen.* VIII 1, con autocitazione nella lettera del 1370 al medico padovano Giovanni Dondi dell'Orologio, *Sen.* XII 1)» (Bettarini 1998, 185). Apparentemente, perché a ben vedere in quella lettera Petrarca riferisce della natura nociva del 63° anno come di una antica superstizione astrologica da cui non lasciarsi turbare («Ego igitur ista non metuo»): cfr. al proposito Cherchi 1989, che prende in considerazione sia la lettera al Boccaccio del 20 luglio 1366 sia l'altra scritta al medesimo destinatario esattamente un anno dopo, il 20 luglio 1367, e nota come Petrarca vi svolga «un discorso sull'astrologia che ha il tono di una sfida irrisoria (non però senza qualche trepidazione) alle stelle; ma gli consente anche [...] di far sua un'esperienza già vissuta in letteratura, e nella fattispecie in una pagina di Aulo Gellio» (133). Non è neppure da escludere anzi che il 63 sia stato introdotto da Petrarca nella canzone alla Vergine come ulteriore elemento di palinodia, di fronte a se stesso, forse non esente in passato da «qualche trepidazione» di superstizione astrologica di cui fare ammenda. Il che sarebbe coerente con la datazione molto tarda, inizio anni Settanta o fine anni Sessanta, proposta da alcuni studiosi per la canzone (cfr. Santagata 2004, 1417).

re anche qui, purché si esca dal limitato orizzonte del singolo testo. Non bisogna trascurare infatti che la canzone forma con le successive 72 e 73 un trittico compatto, un vero organismo unitario,[36] contrassegnato come tale dall'autore con forti marche intertestuali, particolarmente esplicite nei congedi, e con l'identità di schema metrico (aBC bAC CDEeDfDFF, rispettivamente per sette, cinque e sei stanze, + congedo YZZ). La canzone 71, di 108 versi (15 x 7 + 3), ha 43 rime invece di 44, per la ripetizione di *-ammi*, in prima esposizione ai vv. 54-55 (*fammi* : *stammi*), al v. 106 (*m'infiammi*), primo verso del congedo, pertanto non più veramente irrelato come a norma di schema. La canzone 72 si sviluppa per 78 versi (15 x 5 + 3) con 32 rime. La canzone 73 ha 93 versi (15 x 6 + 3) e 38 rime. La somma totale dei versi delle tre canzoni dà 279. Ma quante sono le rime? Per calcolarlo bisogna considerare che la canzone 71 e 72 sono 'incernierate' tra loro, per così dire, da una rima comune, *-ende* (71, 23 : 26 : 28, *m'intende* : *offende* : *m'incende*, rima C della seconda stanza; 72, 38 : 41 : 43, *s'accende* : *splende* : *discende*, rima C della terza stanza), però su sei rimanti (tre per canzone) diversi; e altrettanto risultano tra loro la 72 e la 73 per la rima comune *-anno* (72, 12 : 14 : 15, *fanno* : *l'anno* : *affanno*, rima F della prima stanza; 73, 63 : 66 : 67, *fanno* : *vanno* : *affanno*, rima C della quinta stanza), qui anche con ripetizione dei due rimanti estremi della serie di tre.[37] L'artificio si risolve in un duplice snodo: nella canzone 72 prima che ricompaia la rima *-ende* viene esposta la rima *-anno*, che ricomparirà poi nella canzone 73. Così la successione sarà: *-ende* (71), *-anno* (72), *-ende* (72), *-anno* (73), con perfetto incatenamento. Perché dunque anche la ripetizione di *-ammi*, fuori meccanismo, sbilanciata com'è all'interno della prima delle tre canzoni, senza alcuna funzione di collegamento? Torniamo al calcolo delle rime.

Per quanto si è mostrato non 114 sarà il loro numero complessivo (44 + 32 + 38), bensì 111, dato dalla somma di 43 (togliendo la seconda *-ammi*) + 31 (sottraendo *-ende*) + 37 (sottraendo *-anno*). Al principio del-

36. Cfr. le osservazioni di Santagata 224, 361, riassuntive anche della precedente esegesi.

37. Con stretta connessione semantica centrata su *fanno*: se 72, 10-12 esprime l'ineffabilità dell'effetto provocato nel poeta dagli occhi di Laura («né già mai lingua humana / contar poria quel che le due divine / luci sentir mi fanno»), 73, 61-63 ribadisce «I' non poria già mai / imaginar, nonché narrar, gli effecti / che nel mio cor gli occhi soavi fanno».

l'incatenamento si affianca quello numerologico. Si toglie una rima a ogni canzone (con ciò ristabilendo l'equità di trattamento che sembrava venuta meno per l'asimmetria della prima ripetizione) e si arriva così al numero reale di esposizioni diverse nell'intero ciclo, 111. Cioè un numero non solo divisibile per 3 (anche 114 lo è)[38] ma la somma delle cui cifre pure è uguale a 3, e che nella sua triplicazione della stessa cifra 1, al di là della fascinosa specularità palindroma della forma, sembra simboleggiare la struttura una e trina dell'insieme: 111 rime per il terzetto indissolubile di 1 + 1 + 1 (o, se si vuole, 1 e 1 e 1) canzone.

Un'ipotesi dall'apparenza arrischiata (ma non vedo altra spiegazione possibile che non sia la rinuncia a spiegare), in grado però di rendere ragione della presenza proprio qui e solo qui, canzone alla Vergine a parte, di una serie di ripetizioni di rima (soprattutto quella entro 71) altrimenti defunzionalizzate: al ciclo unitario di tre canzoni, l'unico attestato come tale in tutto il Canzoniere per questo metro, ben si conveniva un simile coerente rispecchiamento numerologico intrinseco.

Ho lasciato per ultimo il caso più problematico, che, anticipo subito, mi pare attualmente insolubile. Dopo Contini si credeva passato in giudicato «l'unico ma preziosissimo resto di rima siciliana, *voi* con *altrui*» di 134, 14.[39] Ma di recente Castellani ha avvincentemente riaperto il dossier della cosiddetta 'rima siciliana', gettando l'ombra del dubbio anche sulla pertinenza di RVF 134 a tale dossier. Il *voi* non sarà piuttosto, si chiede lo studioso, una corruzione testuale, un ipercorrettismo automatico del Malpaghini nel 3195 lasciato passare da Petrarca?[40] Ora, che il Malpaghini abbia lievissimamente macchiato il testo petrarchesco di errori (sicuri) e di

38. Come del resto lo sono il numero di versi di ogni stanza (i piedi sono tristici, la sirma è di nove versi), il numero di versi di ogni canzone, il numero totale delle stanze (18) e dei versi (279) del ciclo, il numero di versi (3) di ciascuno dei tre congedi.

39. Contini 1949, p. [303]. Le edizioni precedenti correggevano in *vui* il *voi* del 3195.

40. Castellani 2000, 518: «Potrebbe darsi che il Malpaghini, trovandosi davanti una forma che era sua (*vui*) ma che sapeva non essere del Petrarca, l'abbia mutata per un riflesso inconscio in *voi*, e che il Petrarca non vi abbia fatto caso. Ipotesi che forse apparirà meno probabile di quella d'un *voi* originario, e che tuttavia non mi sembra affatto da escludere». Il passo ricorre entro le pp. 517-24 della sua *Grammatica storica della lingua italiana*, dedicate dal Castellani a una confutazione, soprattutto sulla base dei superstiti autografi due-trecenteschi di poesia volgare, dell'esistenza della 'rima siciliana'.

forme proprie (probabili) è un fatto, come è un fatto che in sede di revisione Petrarca non sia intervenuto né su queste forme né, soprattutto, sugli errori.[41] Considerando che tra gli errori certi due (a 24, 11 e 83, 8) ricorrono in sede di rima turbandone la regolarità (in particolare *impie* in serie con tre rimanti *em-* arriva a toccare la tonica), non sarebbe di per sé inammissibile estendere anche al *voi* di 134, 14 lo *status* di errore del copista sfuggito alle maglie del controllo dell'autore. Naturalmente, sorge subito l'obiezione sulla assoluta unicità della forma *vui* nei RVF, di contro agli esattamente 100 *voi* sia in rima (in sette serie: 5, 17, 21, 71, 103, 119, 347) che entro il verso; obiezione corroborata dalle quindici serie di occorrenze della rima *-ui*, amministrate da Petrarca senza bisogno di accattare *vui* (o *nui*), e in tredici delle quali compare il rimante *altrui* (variamente in rima con tutti gli altri rimanti attestati, *lui*, *fui*, *ambedui*, *colui*, *cui*).

Volendo provare a difendere *vui*, a questa indubitabile difficoltà si possono opporre due considerazioni, ma entrambe controvertibili. Prima di tutto si potrà osservare che se *vui* resterebbe un hapax nel Canzoniere, trova però compagnia entro la lingua del Petrarca volgare. Il sonetto estravagante *Per util, per diletto o per onore*, a schema ABBA ABBA CDC DCD D, di risposta al sonetto dallo stesso schema di Antonio Beccari *Deh, dite 'l fonte donde nasce Amore*,[42] esibisce infatti come rimanti D *nui* : *vui* : *altrui* : *ven-*

41. Gli errori del Malpaghini non corretti da Petrarca nel 3195 sono almeno dodici (tra parentesi il testo corretto): 24, 11 *propria* (*propia*, in rima con *Ethiopia* e *inopia*); 49, 4 *Re(n)dduto* (*renduto*); 72, 76 *sorrella* (*sorella*, come in 42, 7 e 206, 24); 83, 8 *impie* (*empie*, in rima con *tempie* : *empie* : *scempie*); 119, 76 *Rupessi* (*ruppesi*); 127, 89 *quanti parte* (*quante parti*); 129, 38 *tanti parte* (*tante parti*); 135, 56 *et loro* (*è loro*); 268, 9 *Posci* (*Poscia*); 270, 24 *mi stesso* (*me stesso*); 277, 13 *da disiata* (*la disiata*); 278, 4 *et laura* (*è l'aura*). Contini 1949 aggiunge anche 16, 8, *ani* per *anni*, ma nel 3195 mi sembra di vedere un titulus, sia pure appena abbozzato, sopra la -n-; 87, 7 *etterne* per *eterne*, su cui per estrema cautela si può sospendere il giudizio; e infine 96, 4 *Et dogni* per *ed ogni*, ma qui sicuramente il 3195 legge *Et ogni*. Quanto alle forme, Contini 1964, XXXVII, ammette come probabile, pur senza intervenire, «l'esclusiva responsabilità del copista romagnolo», per *apparechiarsi* (72, 78), *fatezze* (44, 4), *assotiglia* (105, 48), *bataglia* (104, 2), oltre che per *collui* (92, 3; 127, 5; 147, 9; 155, 2, contro le nove occorrenze di *colui*) e infine per *adolcisse* (105, 58). L'elenco è leggermente ampliato da Vitale 1996, 136 e 534. Non rientra nel discorso l'unico vero errore di mano del Petrarca, *prevo* (in grafia *-uo*) invece di *provo* a 194, 9.

42. Pubblicati entrambi e commentati da Paolino 1996, alle pp. 708-11 (Petrarca) e 706-7 (Beccari). Ma cfr. anche le altre indicazioni bibliografiche fornite da Vecchi Galli 1997, 364-65.

tidui (*altrui* : *lui* : *sui* : *fui* nel Beccari). È evidente che un tale sonetto prima di tutto per ragioni metriche non potesse comparire in questa forma nel Canzoniere, che non ammette alcun sonetto caudato: o era forse anche la scelta di quei rimanti in *-ui* a impedirne il recupero? Sta di fatto che, sia pure eterodiretto, per rispondere col minimo numero di rimanti comuni a una proposta altrui (solo *natura* e *altrui* sono ripresi), Petrarca non si è peritato in un suo testo poetico di far rimare *vui* con *altrui*.[43] Ma è ovvio che questa allegazione è controproducente: la condizione estravagante dell'unico sonetto che esibisce *vui* in rima può essere portata a conferma della inammissibilità della forma nei RVF. Ma perché Petrarca sostanzialmente non usa *vui*? Qui si accampa l'altra considerazione.

Stefano Carrai nella sua lettura del sonetto 134 accettando con la lezione del codice la rima siciliana osserva che si tratta di un «arcaismo perfettamente confacente al tessuto *retro* del sonetto».[44] Che è vero, come anche sarebbe vero però restaurando la rima perfetta con *vui*: l'impiego di questa forma, tanto più come ultima parola del testo, pure sarebbe un arcaismo (e specificamente un dantismo), di sapore *retro* nel Canzoniere. Unico dunque, ma qui legittimo, giustificato retoricamente. Non se ne esce. Quello che ci manca ancora è una conoscenza sicura delle fonti *materiali* della poesia volgare sullo scrittoio petrarchesco. E l'indubitabile memoria dei poeti volgari in RVF e *Trionfi*, estesa, raffinata, polimorfa,[45] non arriva a farci distinguere con certezza quali fossero le forme, gli assetti linguistici che presentavano i codici sotto gli occhi di Petrarca. Ma quali codici? Grazie *in primis* agli studi di Billanovich e della sua scuola sappiamo ormai molto dei codici latini maneggiati da Petrarca. Quasi nulla di quelli volgari. In pratica l'unico manoscritto giunto fino a noi sicura-

43. Opportunamente nel commento al v. 10, a proposito di *nui*, la Paolino osserva che «la famiglia di rime "nui" : "vui" : "altrui", assente dal Canzoniere e dai Trionfi, si trova distribuita in vari componimenti danteschi: si veda per "vui" : "altrui" *I' mi son pargoletta* 2-10, *Con l'altre donne* 11-12, *Donne ch'avete* 13-14, *Donna pietosa* 22-28, *Li occhi dolenti* 9-10; per "nui" : "altrui" *Se' tu colui* 2-6, *Amor che nella mente* 44-45, *Le dolci rime* 30-33; per "vui" : "nui" *Gentil pensero* 1-8» (p. 710). (Ma il precedente dantesco poteva essere un ulteriore freno all'ingresso di queste forme nel Canzoniere...).

44. Cfr. Carrai 1997, 297.

45. Basti il rinvio al volume di Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990.

mente passato nelle mani di Petrarca è il codice della *Commedia* donatogli da Boccaccio non prima dell'estate del 1351, e entrato nella biblioteca del Petrarca entro il maggio del 1353, a noi notissimo come Vat. lat. 3199.[46] Stiamo pure a Dante, anzi alla *Commedia*, anzi alla *Commedia* come la leggeva Petrarca nel solo 3199, un Petrarca che, oltre a conoscere già bene l'opera di Dante malgrado il futuro interessato diniego di *Fam.* XXI 15, presumibilmente aveva già composto il son. 134. Sulla base dell'apparato dell'edizione Petrocchi, e limitandomi ai luoghi della *Commedia* discussi da Castellani per negare l'esistenza di una istituzione 'rima siciliana' che legittimasse nel Trecento toscano la rima di *e* chiusa con *i* e di *o* chiusa con *u* , riscontriamo: *Inf.* I 44, 46, 48 desse : venesse : tremesse; *Inf.* V 95, 97, 99 voi : fui : sui; *Inf.* VI 26, 28, 30 pugna : agugna : pugna; *Inf.* IX 20, 22, 24 noi : fui : sui; *Inf.* X 41, 43, 45 sdegnoso : disideroso : soso; *Inf.* X 65, 67, 69 nome : come : lume; *Inf.* XI 26, 28, 30 sotto : tutto : costrutto; *Purg.* XIX 77, 79, 81 duri : sicuri : fori. Che da una parte offre un quadro contraddittorio (*noi* e *voi* ecc., ma *agugna* e *soso*), e dall'altra, data la sostanziale sporadicità del fenomeno entro la messe delle migliaia di rime del poema, poteva benissimo indurre Petrarca non a un ragionamento 'continiano', ma a credere a fallacie del copista o più probabilmente a caricare anche questi fatti sulla ai suoi occhi non immacolata fedina stilistica del poeta («popularis quidem quod ad stilum attinet»).[47] Allora, la permanenza di *altrui* : *voi* in RVF 134 ancora dopo il 1366, nella fase di allestimento del 3195, come omaggio a un superato stilema dantesco, da esibire giusto una sola volta per gusto archeologico? Perché, va ripetuto, nulla, se non la lezione stessa del 3195, se le prestiamo fede, ci autorizza a sostenere che un Petrarca fedelissimo della rima perfetta potesse percepire la 'rima siciliana' come disponibile alternativa, come lecita, e sia pure eccezionale, istituzione formale.[48] Se Petrarca avesse assunto come consa-

46. Cfr. Pasquini 2003 per lo studio più recente sulla *vexata quaestio* dei rapporti di Petrarca con Dante.

47. *Fam.* XXI 15, § 1, per cui cfr. tutto il saggio cit. di Pasquini, che riassume anche la ricca bibliografia precedente.

48. Cfr. le considerazioni di Beltrami 1999, 188-91, e in particolare 189, dove ricorda che già nel Duecento toscano la 'rima siciliana' non può che essere intesa che «come eccezione ammessa, ma con una tendenza al riassorbimento nel sistema». E vedi qui la nota 24.

pevole arcaismo la rima siciliana, davvero ne avrebbe fatto un uso talmente isolato da poter troppo facilmente essere scambiato per errore? Allo stesso modo delle altre 'anomalie', che, come ho tentato di argomentare, tutte si spiegano e si riducono a manifestazioni di funzionalità a diversi livelli della struttura testuale, anche questa o dovrebbe trovare giustificazione in una ragione culturale più forte di quanto non appaia sostenerla nel son. 134, oppure dovrebbe appoggiarsi a luoghi (formalmente) paralleli di cui non c'è traccia in tutta l'opera volgare di Petrarca (neppure, sembrerebbe, nella dispersa frottola *Di ridere ho gran voglia*, volendone accettare l'attribuibilità petrarchesca).[49]

Né si può evocare per analogia l'unicità dell'"errore" dell'endecasillabo sovrabbondante di 105, 36: errore, si è visto, voluto, in quanto esibito segnale della gridata irregolarità del testo, nella sua prima parte. Questo percorso, si spera non troppo banale, ci riporta però al punto di partenza, perché non può ostentare considerazioni così forti da cancellare il dato di fatto: a 134, 14 Malpaghini ha scritto *voi*, e Petrarca non è intervenuto. In assenza di prove inconfutabili a favore dell'una o dell'altra posizione, la conclusione operativa, a mio parere, deve essere ancora quella di accettare la lezione del manoscritto, ma solo come soluzione di ripiego, circondata dal dubbio, provvisoria.

Riferimenti bibliografici

Antonelli 1978 = R.A., *Ripetizione di rime, «neutralizzazione» di rimemi?*, «Medioevo Romanzo», V, pp. 169-206.

Avalle 1992 = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO)*, vol. 1, a cura di D'A.S.A., Milano-Napoli, Ricciardi.

Bausi-Martelli 1993 = F.B.-M.M., *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.

Beltrami 1999 = P.G.B., *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti

49. Non risultano irregolarità di rima nelle due recenti edizioni disponibili, in Pancheri 1993 e Trovato 1999, per quanto dagli apparati si ricavi che una parte della tradizione attesta ai vv. 67-68 (per Pancheri, 129) o 109-110 (per Trovato, che divide diversamente, 410) *visco* : *desco* (entrambi gli editori mettono a testo *vesco* : *desco*).

del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia, Galatina, Congedo, 1999, pp. 187-216.

Bettarini 1998 = R.B., *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB.

Brugnolo 1992 = F.B., *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in *Lectura Petrarce*, XI, 1991, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, pp. 259-90.

Capovilla 1998 = G.C., *«Sì vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi.

Carducci-Ferrari 1899 = *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari*, Firenze, Sansoni (rist. anast. con nuova presentazione di G. Contini, Firenze, Sansoni, 1978).

Carrai 1997 = S.C., *Il "devinalh" di Petrarca: «Rerum vulgarium fragmenta» CXXXIV*, in *Lectura Petrarce*, XV, 1995, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, pp. 287-300.

Castellani 2000 = A.C., *Grammatica storica della lingua italiana*. I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino.

Cecchi 1985 = E.C., *Messico*, Milano, Adelphi (1ª ediz. Firenze, Vallecchi, 1932).

Cherchi 1989 = P.C., *Petrarca a 63 anni: una sfida alle stelle; ma...*, «Studi e problemi di critica testuale», 39, pp. 133-46.

Chiòrboli 1924 = F. Petrarca, *Le "Rime sparse"*, commentate da E.C., Milano, Trevisini.

Contini 1949 = F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, con una nota al testo di G.C. e indice dei capoversi, Parigi, Tallone.

Contini 1964 = F. Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di G.C. Annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi.

Daniele 1994 = A.D., La canzone *«Mai non vo' più cantar com'io soleva» (CV)*, in *Lectura Petrarce*, XIII, 1993, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, 149-74.

Di Girolamo-Fratta 1999 = C.Di G. - A.F., *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*, in *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del Convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di R. Coluccia, Galatina, Congedo, pp. 167-86.

Gorni 1988 = G.G., *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine bella»)*, in «Lectura Petrarce», VII, 1987, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, pp. 201-18.

Gorni 1993 = G.G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

Gorni 1995 = G.G., *Rime ripetute: in canzoni di Dante e in uno stesso canto della «Commedia»*, «Filologia e critica», a. XX fasc. II-III (*A Charles S. Singleton. In memoriam*), pp. 191-99.

Gorni 1999 = G.G., *Metrica e testo dei «Trionfi»*, in *I «Triumphi» di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura

di C. Berra, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, pp. 79-105.

Lannutti 1994 = M.S.L., *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV, 1, pp. 1-66.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Menichetti 1995[1] = A.M., [intervento in] *Le Concordanze della lingua poetica italiana delle origini di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 31-40.

Menichetti 1995[2] = A.M., recensione a Pancheri 1993, «Aevum», LXIX, pp. 449-55.

Menichetti 1998 = A.M., *All'intersezione di metrica e ecdotica*, in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995), Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, pp. 185-92.

Pagnotta 1995 = L.P., *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Pancheri 1993 = A.P., *«Col suon chioccio». Per una frottola 'dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Paolino 1996 = F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. Pacca e L. P., Milano, Mondadori («I Meridiani»).

Paolino 2000 = F. Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a c. di L.P., Milano-Napoli, Ricciardi.

Pasquini 2003 = E.P., *Dantismo petrarchesco. Ancora su «Fam.» XXI 15 e dintorni*, in *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002), a c. di C. Berra, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, pp. 21-38.

Perugi 1991 = M.P., *L'"escondit" del Petrarca («Rime» CCVI)*, in *Lectura Petrarce*, X, 1990, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, pp. 201-28.

Perugi 1999 = M.P., *Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guinaut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala*, «Anticomoderno», IV. *I numeri*, pp. 25-43.

Petrucci 2003 = L.P., *La lettera dell'originale dei «Rerum vulgarium Fragmenta»*, «Per leggere», III, 5, pp. 67-134.

Pulsoni 1998 = C.P., *La tecnica compositiva nei «Rerum vulgarium fragmenta». Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto Libri.

Santagata 1992 = M.S., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino.

Santagata 2004 = F. Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di M.S., Nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori («I Meridiani»).

Storey 1993 = H.W.S., *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York, Garland.

Trovato 1999 = P.T., *Sull'attribuzione di "Di ridere ò gran voglia" (Disperse CCXIII). Con una nuova edizione del testo*, in *Lectura Petrarce*, XVIII, 1998, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Ente Nazionale Francesco Petrarca, Firenze, Olschki, pp. 371-423.

Vecchi Galli 1997 = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*. Raccolte a c. di A. Solerti, Sansoni, Firenze, 1909, rist. anast. con introduzione di V. Branca e postfazione di P.V.G., Firenze, Le Lettere.

Vitale 1996 = M.V., *La lingua del Canzoniere («Rerum Vulgarium Fragmenta») di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Zenari 1999 = M.Z., *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Massimo Zenari

SUL MADRIGALE ANTICO
NOTE MORFOLOGICHE
(CON DUE ESEMPI DAL PANCIATICHIANO 26)

Per Giorgio Colussi
maestro e amico,
iperborea, preziosa campanella
(«Se avanzano le cose le parole...»)
Di Friburgo
il dì 31 dicembre 2003

Dal retrobottega

Il motivo dell'essenzialità di queste note muove dal desiderio di partecipare costi quel che costi a due ricorrenze: i settant'anni di un uomo di lettere letteralmente straordinario, tanto schivo, burbero e appartato (non alludo, beninteso, alla scelta di adottare la Finlandia quale «luogo di delizia più che pieno semifreddo»), quanto ironico, vitale e fecondo fuori del comune; e i vent'anni del suo *Glossario degli antichi volgari italiani*, un'immane fatica (giunta quest'anno al diciottesimo volume e al trentaduesimo tomo) della quale siamo tutti felicemente debitori.

Purtroppo, però, la frequentazione di Giorgio Colussi non è bastata al sottoscritto a fargli acquisire la sua stessa implacabile rapidità di esecuzione, sicché gli tocca ammettere che l'omaggio è soltanto il tassello di un progetto più ampio; ma con una promessa: di dar fine entro breve, pur senza ambizioni di esaustività, a un circostanziato inquadramento del

madrigale antico, pervenendo dalla storia dei legami, non solo morfologici, che hanno segnato nei secoli la 'veste' poetica e la 'veste' musicale.

1. *Preambolo*

La pubblicazione del *corpus* trecentesco delle rime musicali italiane per opera di Giuseppe Corsi, che seguì di poco meno vent'anni quella cospicua dei poeti «minori» del Sapegno, ha avuto il grande merito di convogliare su di un repertorio allora negletto e massimamente privilegiato dalla musicologia l'attenzione di una schiera vie più nutrita di filologi e critici letterari.[1] Non che fossero mancati illustri antecedenti, a cominciare dal Carducci[2] (e sul crinale della poesia detta popolare e popolareggiante vanno ricordati gli studi preziosi di D'Ancona, Ferrari, Flamini, Morpurgo, Zaccagnini). Tuttavia, fino a un buon terzo del Novecento il versante della «poesia per musica» rimase oscurato proprio dall'ombra carducciana, il cui prestigio aveva altresì intiepidito i propositi di rinnovare il suo formidabile commento al *Canzoniere* del Petrarca. È infatti nel 1935, a ruota di *Poesia popolare e poesia d'arte* di Croce – un'opera che per l'alto «governo» dell'autore, per dirla con Dionisotti, non poté che essere foriera di proficue e decennali discussioni –,[3] è nel '35, dicevo, che Li Gotti e Pirrotta gettarono in Italia le basi della moderna ricerca sul «genere», in un connubio che nel tempo si mostrò comunque sbilanciato sulla 'veste' musicale (e non soltanto per la prematura scomparsa del primo; valse come progrediente l'inevitabile influsso di quella parte della tradizione musicologica tedesca che fu nel profondo segnata dal lungo magistero del Wolf, del Ludwig e del più giovane Besseler e che ebbe fra i prosecutori, nel secondo dopoguerra, lo svizzero von Fischer): le attività di ricerca di Pirrotta sfociarono così nell'edizione degli autori fiorentini dell'*ars nova*

1. Sapegno 1952, Corsi 1969, Corsi 1970. Un sunto aggiornato e complessivo della poesia trecentesca minore è ora offerto da Trovato 1993, Ciociola 1995 e Pasquini 1995, a cui andranno aggiunti almeno Balduino 1984 e Pasquini 1991.

2. Carducci 1870 (e 1893).

3. Croce 1933; sulla definizione da lui data a «poesia popolare» (p. 7) e sul dibattito che ne seguì nel corso degli anni si vedano i saggi citati alla nota 1 con relativa bibliografia.

italiana (1954-64), improntando di sé – era stato chiamato ad insegnare a Harvard – anche l'American Institute of Musicology e le sue accademiche diramazioni (risalgono agli effervescenti anni Cinquanta-Settanta, ad esempio, i lavori curati dai quasi coetanei Schrade e Marrocco su Francesco Landini, sulla caccia e, ancora, sull'*ars nova*; ma a lui si devono ricondurre, per via diretta o meno, magari come frutto di un sano antagonismo dialettico, le successive generazioni di studiosi italiani e statunitensi, da Gallo a Della Seta, da D'Accone a Nádas, ai più giovani Di Bacco, Campagnolo, Gozzi, D'Agostino).[4] Risale infine al '59, tangibile riflesso di questo rinnovato dinamismo, l'inaugurazione del ciclo di Convegni internazionali certaldiani sull'«Ars nova italiana del Trecento» (il primo anno annoverò, fra promotori e relatori, la Becherini, la Bridgman, Ghisi, Fellerer, Monterosso, oltre a Pirrotta e al sodale von Fischer), un'iniziativa benemerita che ha contribuito a sostenere gli studi sui rapporti fra musica e poesia, a dispetto delle vicissitudini organizzative che ne hanno segnato il regolare e cadenzato svolgimento.[5]

Le sillogi del Corsi, come detto, hanno offerto il destro di investigare più a fondo non solo la poesia trecentesca per musica, ma anche gli ambienti di corte settentrionali e lo statuto sociale dei rimatori, radicalmente mutato in Italia – a partire dai primi decenni di un secolo stravolto dalla crisi politico-istituzionale dell'Impero e del Papato, dalla decadenza della civiltà dei Comuni e dalla «peste nera» – per il «frammentarsi degl'indirizzi, l'assenza di scuole e il progressivo professionalizzarsi dell'attività poetica».[6] Non sono mancate, con tutto ciò, all'opera del Corsi, pronte e minuziose recensioni, che ne hanno puntualmente messo in luce le maggiori lacune testuali e le debolezze di natura metodologica (*in primis*, l'assenza di un esame della tradizione manoscritta e di un'autentica

4. Si vedano rappresentativamente Li Gotti-Pirrotta 1935, Li Gotti 1940, Li Gotti 1944, Li Gotti 1945a, Li Gotti 1946, Li Gotti 1947, Pirrotta 1946, Pirrotta 1947, Fischer 1956 e Pirrotta 1984; per le edizioni musicali di Pirrotta, Schrade e Marrocco, invece, CMM. *8*, PMFC. *4*, Marrocco 1961^2 e PMFC. *6-11*. Per un inquadramento degli sviluppi successivi vanno raccomandati Petrobelli 1986, Gallo 1986, Gallo 1991, Ziino 1995, Günther-Finscher 1984 e Nádas 1985.

5. ANIT. *1-6*. Naturalmente, la scuola musicologica tedesca è altro discorso che non importa qui avviare.

6. Ciociola 1995, 342.

recensio, o per lo meno dell'abbozzo di uno *stemma codicum*).[7] Ma se «il Corsi», di fronte alla sua perfettibilità e all'esigenza di radicali rassettature di impianto, a distanza di quasi sette lustri rimane insostituito (rimonta al 1990 l'annuncio del Carsaniga di un suo globale rifacimento), vanno ascritte ad un contesto assai più informato di conoscenze alcune nuove e importanti edizioni di singoli autori e di rime spicciolate.[8]

Il percorso da compiere, in somma, è così ancora lungo e forse impervio, soprattutto per quel che riguarda lo studio della tradizione manoscritta della parte poetica, lasciato alquanto sguarnito colpevolmente; sicché varranno, ora, come monito le considerazioni ormai ventennali di F. Alberto Gallo:[9]

> the study of literary manuscripts can be useful for many specific purposes, namely identifying the authors of texts which are always anonymous in musical manuscripts, and producing finished or correct texts if these are unfinished or incorrect in the musical manuscripts, as well as supplying dates or details of the composition which the musical manuscripts do not contain.

E ancora:

> However, up to now, no systematic research has been carried out to assess in general the extent and characteristic of the textual tradition compared with the respective musical tradition. Only with the essential additional information resulting from such research can the partnership formed by text and music, the poetical-musical work, be put in the context of the cultural system of its own age.

Si tratta di rilievi pertinentissimi e null'altro che condivisibili, soprattutto alla luce degli ultimi incrementi esibiti proprio sul campo filologico dalla più agguerrita musicologia (parrebbe decisivo, al riguardo, l'impulso impresso dalla Scuola di paleografia musicale di Cremona).[10] Non

7. Si rimanda a Balduino 1970, Marti 1971, Pasquini 1971 e Brambilla Ageno 1975 per Corsi 1969, e a Marti 1971 per Corsi 1970.

8. Alludo all'edizione delle rime del Sacchetti approntata dalla Ageno (Brambilla Ageno 1990), a quella di Alesso di Guido Donati del Berisso (Berisso 1993), a quella recentissima del Quirini della Duso (Duso 2002), al manipolo di poesie curate dal Vela per la Pléiade dell'Einaudi (Vela 1997: ma si vedano anche Rossi 1974 e Rossi 1978). E Carsaniga 1990.

9. Gallo 1984, 55-56.

10. Fra le ricerche spiccano quelle di Campagnolo sul Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze (Campagnolo 1999), di Nádas sulla tradizione manoscrit-

ha torto perciò D'Agostino, che da ultimo è tornato sui passi citati, quando sostiene:[11]

non crediamo di azzardare affermando che all'indubbio e progressivo affinamento degli strumenti d'indagine della musicologia (nel duplice senso della filologia musicale e dell'indagine delle fonti primarie) – con la conseguente acquisizione di dati sempre più precisi sull'attività dei musicisti, sulla promozione e circolazione dei repertorî e sulla costituzione di sillogi musicali – non sia corrisposto un sostanziale incremento di cognizioni e riflessioni in merito alla questione dei testi letterari.

Il giudizio può sembrare severo, ma l'invito a chiarire la storia dei manoscritti e delle rime dell'*ars nova* con lume filologico, per, se possibile, svelare qualche anonimato, è davvero cogente. Tuttavia, sarebbe opportuno non allontanarsi neppure dalla specola stilistica e, anzi, ribadirne il fondamento della prospettiva, senza la quale risulterebbe limitata una visione d'insieme del problema. Ma all'uopo, e per lasciarsi calare in un tramaglio più sicuro e fittamente diacronico, proprio perché è bene fare di filologia virtù – e perché la filologia testuale ne avverte l'urgenza –, occorrerebbe comunque l'accesso ad edizioni musicali più parlanti e criticamente avvedute, i necessari cardini di tutte le inchieste sugli usi scrittorî dei musici italiani del Trecento. Disalveare la musicologia dall'analisi delle intonazioni per immetterla in un corso soltanto paleografico-codicologico (pare l'orientamento, se non erro, di notevole parte degli studi) finirebbe con l'inaridire il senso degli scopi prefissati e col nuocere all'intelligenza ultima delle composizioni stesse e della storia dell'*ars nova*.

Si sa, quando giostrano discipline diverse, ed è il caso della «poesia per musica», gli inviti a non sbalzarsi da cavallo ma a favorire invece alleanze sincretiche – quantunque si siano infittite già con profitto nell'ultimo giro d'anni – non suonano mai vani. In altro modo, gli studi sul «genere» non potranno che insoddisfare, vicendevolmente, i gonfalonieri di entrambi i vessilli.

ta relativa a Paolo Tenorista (Nádas 1989), di Di Bacco sull'Additional 29987 della British Library (Di Bacco 1991).

11. D'Agostino 1999, 390-91.

2. *Lo schema metrico del madrigale antico*

Nel lussureggiante rigoglio di indagini metriche che impreziosiscono gli studi letterari a dir poco dalla nascita del GAVI, fanno bella mostra di sé i lavori sulle forme poetiche «per musica» di Guido Capovilla, sopra tutti mirabili quelli che ripercorrono il madrigale antico, con pagine a mio avviso decisive non solo, com'è noto, circa le «rime sparse» petrarchesche 52, 54, 106 e 121, ma anche la caratterizzazione di forma e stile del metro.[12]

In medias res: Capovilla propone la seguente lettura morfologica del madrigale trecentesco, risaltando sia l'essenza strofica dello schema – la manualistica, inclusa quella seriore, non ne fa cenno –,[13] sia l'intrinsecità dei legami con l'intonazione, da cui si distingue, ma che direi, nel modo dell'iperbole, immanenti:

> Se inteso nella sua qualità di organismo strofico, il madrigale può sommariamente definirsi come una serie di pochi terzetti (da due a cinque [i rari casi di terzetti scompagnati sono ricondotti a corruttele della tradizione manoscritta]) per lo più conclusa da un 'ritornello' distico (più raramente si incontrano ritornelli monostici, o distici in coppia); le rime dei terzetti si dispongono secondo varie formule combinatorie; talora una di esse travalica nel ritornello; quale misura versale, anche al madrigale compete l'endecasillabo, eventualmente misto al settenario. A parte qualche caso di testo *durchkomponiert*, o diversamente musicato [...], sussiste una diretta relazione tra stroficità testuale e musicale, dato che l'intonazione, polifonica (*superius* e *tenor*; più raramente compare una terza voce), suole marcare i singoli versi facendo coincidere fioriture melismatiche coi margini di ciascuna misura stichica, e sottolineando il trapasso dai terzetti al ritornello mediante un mutamento del ritmo e/o delle figurazioni melodiche, secondo uno schema complessivo che, usualmente, si presenta così articolato:

MUSICA	α β γ	α β γ	δ	δ
TESTO	I terzetto	II terzetto	I verso	II verso
			ritornello	

12. Si vedano Capovilla 1977 e Capovilla 1978 per la ballata, Capovilla 1982, Capovilla 1983 e Capovilla 1989 per il madrigale e quindi *Studi sul Canzoniere del Petrarca* (Capovilla 1998); pure, *I primi trattati di metrica italiana* (Capovilla 1986). Sui madrigali petrarcheschi è intervenuta da ultimo Laura Paolino (Paolino 2001).

13. A quanto mi è dato sapere, ne fa allusione soltanto Ramous 1984[1], 182.

(di fatto, i manoscritti musicali usano economizzare, trascrivendo le note parallelamente al testo del primo terzetto e del primo verso di ritornello [inversamente, sottoscrivendo alle note il testo del primo terzetto e del primo verso del ritornello], e riportando a parte i versi restanti). Questi, in sintesi, i risaputi tratti formali primari.[14]

Se collazioniamo le quattro principali varietà descritte, esemplificando dove possibile su Petrarca, e se riduciamo lo schema esposto da Capovilla a formule rimico-sillabiche come vuole la prassi, indicando alfabeticamente l'occorrenza delle rime, otteniamo:

1. *madrigale con ritornello distico*:
   ABA BCB CC — *Non al suo amante più Dïana piacque* (RVF 52, intonato da Iacopo da Bologna);[15]
2. *madrigale con ritornello distico in coppia*:
   ABA CBC DE DE — *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (RVF 54);
3. *madrigale con ritornello monostico*:
   ABB CDD E — *In verde prato a padiglion tenduti* (anonimo, intonato da Iacopo da Bologna);
4. *madrigale senza ritornello*:
   ABB ACC CDD — *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (RVF 121).

Già a un primo colpo d'occhio questo tipo di stilizzazione alfabetica, che numericamente potrebbe dare adito alle sequenze 3 3 2, 3 3 2 2, 3 3 1 e 3 3 3 (o altrimenti, con l'aggiunta d'un qualsivoglia segno diacritico, 3+3+2, 3+3+2+2, 3+3+1 e 3+3+3), tradisce la sua ambiguità: perché, se «il madrigale non fa che allineare, in misura e ordini variabili, due elementi morfologici (terzetto e distico) che preesistono, separatamente o meno, in altre forme strofiche, ed attua una bipartizione del periodo strofico quale si riscontra, sia pur con altra funzione e a diversa altezza, nella stanza di canzone e nel sonetto (fronte e sirma) e nella bal-

14. Capovilla 1982, 165-66.

15. ABC ABC DD per *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (RVF 106). Ma nella tradizione arsnovistica la formula in assoluto prevalente è ABB CDD EE.

lata (ripresa e stanza)»,[16] è proprio la bipartizione che, sotto questa veste grafica, viene ad essere oscurata. Infatti, da un lato i tipi primo, terzo e quarto risultano trimembri e il secondo quadrimembre, dall'altro l'ultimo segmento del quarto tipo, un terzetto, figura equiparato all'ultimo dei tipi primo e terzo, un distico e un monostico nell'ordine: vale a dire, il terzetto corrisponde al ritornello. Certo, per dirimere l'incongruenza basterebbe ricorrere ad accorgimenti minimi, introducendo, ad esempio, una virgola per separare i terzetti e i doppi distici, e il segno più per distinguere i terzetti dalle unità versali del ritornello: ABA , BCB + CC; ABA , CBC + DE, DE; ABB , CDD + E; ABB , ACC , CDD.[17] Ma incalzerebbe più dappresso interrogarsi sull'intima natura della strofe, al fine di segnarne i confini morfologici e definire, nell'evenienza, la funzione del ritornello.

Innanzi tutto giova riflettere sulla parte di campo del madrigale antico: ovvero, se lo si debba vincolare alla forma strofica della canzone e quindi del sonetto, con i terzetti a fungere da fronte e il ritornello da sirma (ma il tipo petrarchesco ABB , ACC , CDD parteciperebbe di una variante apode inopinabile),[18] oppure a quella della ballata, con la ripresa e il ritornello in chiasmo e i terzetti apparentati alla stanza (varrebbe anche la strofe di canzone corredata di congedo). Per poter abbozzare una risposta meglio fondata, soccorre il ruolo della musica, sul cui rilievo convergono i giudizi più autorevoli, così come i documenti del tempo (pur senza volere assegnar loro troppo obiettività).

Questo modo de rithimare primamente venne dali pastori inamorati, li quali, sì come homini rustici e grossi, per compiacere ale loro femine rusticane, comincionno a compillare parole grosse, e quelle cantavanno nele pive loro con grosso modo ma naturalemente, quamvisdeoché li moderni facianno li marigali loro

16. Capovilla 1982, 166-67.

17. È la soluzione adottata nel repertorio metrico del *Canzoniere* petrarchesco, dove si assegna un ruolo descrittivo anche agli spazi posti fra i segni diacritici (Zenari 1999, XXV-VII e 136-37). A puro titolo di confronto, Santagata 2004² segue la norma corrente limitandosi alla spaziatura, Bettarini 1997, che però pubblica il solo *Or vedi, Amor*, si avvale delle virgole.

18. Nel contesto strofico della canzone andranno studiate le eventuali affinità con l'ottava narrativa (si veda, al riguardo, Balduino 1984, 117).

con più sotile e più ligiadre parole. Onde, li marigali se debbonno compillare con parole vulgare e grosse ma lo sòno, osia lo canto, deli dicti marigali, segondo l'uso moderno, dée essere belletissimo.

Oltre i colori della leggenda campestre, il noto passo del *Trattato e arte deli rithimi volgari* di Gidino da Sommacampagna, che anche per la trattazione del madrigale ripete fedelmente la *Summa* di Antonio da Tempo,[19] fa testimonianza dell'unione di «verso e suono», per non dire di genitura. Si deve infatti sempre ripensare che questa forma di «poesia per musica», al pari della ballata sua contemporanea, è

adibit*a* eminentemente alla funzione di supporto testuale per le formulazioni [...] polifoniche degli intonatori arsnovistici [...], entrando in circolazione e scomparendo con l'affermarsi e, rispettivamente, col mutare dello stile musicale dell'*Ars Nova*»;[20]

dal punto di vista metrico,

ciò lascerebbe intendere che la forma madrigalistica sia sorta in seguito alla necessità, certo avvertita in primo luogo nell'ambito dei maestri intonatori, di disporre d'una struttura strofica più concisa e lineare del sonetto e delle ballate che per quanto brevi (monostrofiche, medie, minori e minime), presentavano un più complesso meccanismo, tra l'altro inconfondibilmente circolare.[21]

Torniamo quindi al *Trattato* di Gidino e alla preziosa descrizione metrica del madrigale che vi si incontra, sempre sulle orme dell'Antonio padovano:

19. Caprettini-Milan 1993, 133-34. Ricordo che il *Trattato* di Gidino risale agli anni 1381-84/87, mentre la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo è del 1332 (il rinvio bibliografico è a Andrews 1977).

20. Capovilla 1998 (= 1977), 13. Altrettanto esplicito Petrobelli: «Ciò che accomuna questi generi di poesia è di essere strutture verbali dipendenti dall'intonazione musicale; da questo punto di vista le frottole di Serafino Aquilano, le liriche di Gabriello Chiabrera ed i libretti di Pietro Metastasio sono eventi che si equivalgono. Ciò non significa che, una volta create, queste forme di poesia non possano avere una loro validità letteraria autonoma, e come tali possano venir fruite e studiate; rimane pur sempre il fatto che la loro concezione originale è indissolubilmente legata al canto» (Petrobelli 1986, 229-30). D'altronde, rammenta Ziino rifacendosi a Gallo, «le poesie [dell'*ars nova*] messe in musica, in quanto testo verbale, hanno avuto scarsissima diffusione al di fuori dei codici musicali», ed è «sintomatico che, nei pochi casi in cui alcun*e* di ess*e* figurino anche in raccolte puramente letterarie, tali versioni derivino proprio da codici musicali» (Ziino 1995, 458).

21. Capovilla 1982, 167. Sul meccanismo circolare della ballata si veda poco oltre (quanto al metro, è d'obbligo il rinvio a Gorni 1981 e a Pagnotta 1995).

E sono compilladi li ditti marighali per due maynere principale: *videlicet* che alguni marigali sono appelladi comuni et alguni marigali sono appelladi marigali con retornelli. *Item* li marigali comuni sença retornelli sono de cinque maynere,

cioè con i terzetti di schema 1. ABA o ABB, 2. AbA, 3. abA o abB, 4. abb (o aab?) e 5. a(b)Cb, con rimalmezzo settenaria strutturale nel secondo verso (si noti che il da Tempo, per questo metro, ancora non contempla il verso di sette sillabe).

Detto deli marighali comuni, quivi èe da trattare la forma deli marighali con retornelli. Dove nota che li marighali con retornelli se possonno compillare per tutti li modi e per tutte le forme come se fanno li marighali comuni. E li retornelli deli dicti marighali, alguni sono de duy versi undenarii de una medesima consonancia [...]. Alguni marighali sono li quali ànno lo retornello de uno solo verso undenario [...]. E nota che li retornelli deli marighali se possonno fare de versi undenarii e septenarii, secondo che li dicti marighali sono compilladi de versi undenarii e septenarii.[22]

Ciò che cattura la nostra attenzione è senza dubbio il fatto che le «maynere» elencate scrupolosamente da Gidino (e da Antonio da Tempo prima di lui) poggino sulla ripartizione rimico-sillabica dei terzetti considerati singolarmente, e che l'alta varietà numerica che ne consegue raddoppi grazie alla suddivisione del metro in madrigali vestiti oppure spogli di ritornello, questi ultimi detti «comuni» (senz'altro *pour cause*).[23] Una suddivisione, si badi bene, primaria, ancora più notabile dal momento in cui la sua rilevanza è andata via via digradando fino a svanire nella *reductio* formulare che desumiamo dai brani serbati dal tempo (i casi «comuni» essendo per numero davvero esigui) e che rispecchia la sensibilità con cui noi oggi recepiamo il metro.[24] È assai verosimile che alla base di que-

22. Caprettini-Milan 1993, 134 e 138-39.

23. Gorni ha sottolineato che nell'esposizione di Antonio da Tempo (poi assecondata da Gidino), rispetto agli esempi di cui disponiamo «l'eccezione prende il sopravvento sulla regola, perché l'interesse inventivo dell'autore fa aggio sulla professione, più apparente che reale, dello storico e del pedagogo» (Gorni 1984, 480 = Gorni 1993, 74). Le combinazioni pervenuteci sono comunque cospicue (sul valore formale e retorico della *variatio* nel madrigale trecentesco, mi permetto di rinviare a Zenari 2000, 345 e nota 13).

24. Sulla scorta della trattatistica antica dovremmo rappresentare le varietà nel seguente modo: 1. *madrigale senza ritornello* (ABB , ACC , CDD); 2. *madrigale con ritornello*; 2.1.

sto ritratto, improntato su di una forte dualità di principio, vi sia il desiderio di riprodurre, attraverso una disposizione categoriale genealogica, un procedimento analitico di ascendenza scolastica (e la pari dignità conferita ai madrigali «comuni» varrebbe a stabilire un equilibrio teorico, non surrettizio ma certo povero di esempi, per puro rigore di logica o di simmetria). Ciò nondimeno, alla lettura accademica si potrebbero fors'anche giustapporre, in linea generale, suggestioni estetiche per noi ormai troppo lontane benché, magari, fondanti (un brano «con retornello» doveva piacere diversamente da uno «comune»); e, in particolare, la dimestichezza degli autori con le intonazioni e la pratica esecutiva, di cui nei trattati si tacerebbe per ovvio sottinteso e che andrebbe perciò ricondotta, se non a vere e proprie conoscenze di teoria musicale, almeno ad orecchi avvezzi al «genere» e capaci di distinguere al primo ascolto le peculiarità strutturali di entrambi i tipi (peraltro macroscopiche: il ritornello, in musica, si è sempre stagliato nella strofe).

Preme ora osservare che gli elementi fin qui riuniti sospingono l'idea di un'autonomia metrica dei terzetti dal ritornello, inducendo ad equipararli con poche remore a un'unità strofica distinta. Se riserviamo l'attenzione alle risonanze musicali, troviamo questa volta conforto nelle parole di Gallo, limpidamente sintetiche degli intrecci che avvinghiano alle intonazioni morfologia strutturale e discorso poetico:

> La funzione [dei terzetti] è quella, oggettiva, di riferire un avvenimento o di descrivere una scena, mentre la funzione del ritornello è quella, soggettiva, di manifestare le riflessioni personali dell'autore o di fornire una spiegazione del significato [dei versi] precedenti (è qui che viene collocato l'eventuale *senhal*). Riflessioni o spiegazioni possono essere necessarie giacché, oltre a quello letterale, c'è spesso nel madrigale un senso allegorico o metaforico. La polisemia del testo letterario è doppiata dalla polifonia del testo musicale, mentre le differenti funzioni delle due sezioni del testo trovano il loro corrispettivo nelle differenti misure temporali usate nelle due sezioni della musica.[25]

La divisione fra terzetti e ritornello, morfologica, poetica, musicale, risulterebbe quindi netta, e andrebbe ritenuta analoga a quella che scor-

madrigale con ritornello distico (ABA , BCB + CC); 2.2. *madrigale con ritornello distico in coppia* (ABA , CBC , DE + DE); 2.3. *madrigale con ritornello monostico* (ABB , CDD + E).

25. Gallo 1991, 71.

pora nella ballata la ripresa dalla stanza. Con l'ausilio degli utili sunti di Beltrami, Bausi e Martelli, sarà allora possibile imbastire una definizione più precisa, ancorché provvisoria, di madrigale, rifacendoci rigorosamente alla lettura avanzata da Capovilla qui ripresa a pagina 94 e considerando la nostra del tutto complementare:[26] «il madrigale è un *componimento strofico* composto di più terzetti variamente rimati *(strofe o stanze)*[27], *ai quali fa seguito* quasi sempre un ritornello, a sua volta costituito da un distico a rima baciata o, più raramente, da distici in coppia su rime diverse o da un monostico. I versi usati sono l'endecasillabo e, talvolta, il settenario. Poche eccezioni confermano la regola, come la scelta delle quartine in luogo dei terzetti (*Passato ha 'l sol tutti i celesti segni* di Franco Sacchetti) o il ritornello mimetizzato nella strofe (l'anonimo *Canta 'l gallo la sera çascun hora*, nel cui schema AAB , CCD , EEF , GGH il ritornello è restituito da B D F H)».

Ma non è tutto. Perché se, come è dato, la moderna formalizzazione del madrigale si regge sulla stroficità del metro e la descrive evidenziandone i membri – vuoi con una spaziatura, vuoi con un rientro –, dovremo restare chini sul ritornello giusto il tempo di rileggerlo in filigrana, e la 'veste' musicale fungerà da lente d'ingrandimento: non saranno in difetto le sorprese.[28]

Di contro alla ballata, che si riconosce per una struttura "circolare" (al di là delle ripetizioni rimiche, in quella monostrofica si eseguono la ripresa, la stanza e la ripresa; in quella pluristrofica la ripresa, la I stanza, proba-

26. Si veda Capovilla 1982, 165; inoltre, Bausi-Martelli 1993, 104 e Beltrami 1994², 103.

27. Poiché ad ogni ripresa della strofe musicale corrisponde l'esecuzione di un terzetto differente, sulle ali della pedanteria dovremmo dire che il terzetto equivale alla strofe metrica. Si spiegherebbe così l'anomala classificazione del madrigale per terzetti scompagnati nella trattatistica antica (basandomi sul formulario di Capovilla 1982, 235-43, conto appena 16 casi su 250 in cui muta lo schema metrico da un terzetto all'altro).

28. La formalizzazione invalsa poggia altresì sulla presenza di indicatori metrici nei più importanti manoscritti che trasmettono il *corpus* madrigalistico: è il celeberrimo caso di Petrarca e dell'autografo-idiografo del suo *Canzoniere* (cod. Vat. lat. 3195), dove terzetti e distici, di fatto, sono sempre posti in rilievo (l'argomento meriterà ben altre cure, qui bastino un accenno e il rinvio a Modigliani 1904, Vattasso 1905, Capovilla 1989, Brugnolo 1991 e, per l'altrettanto prezioso autografo delle *Rime* del Sacchetti – ms. Ashburnham 574 della Laurenziana di Firenze –, Battaglia Ricci 1995).

bilmente la ripresa,[29] la II stanza, ... e la ripresa, che chiude il brano), il madrigale vuole l'esecuzione dapprima della strofe poi del ritornello: più precisamente, si intonano i terzetti l'uno dietro all'altro, quindi si attacca il ritornello (giusta l'etimologia, la sua denominazione si mostra impropria, dato che non è previsto alcun "ritorno": ne impedirebbe la prolessi fra i terzetti il suo carattere scherzosamente sentenzioso, epifanico, sebbene non si possa escludere a priori, anzi è probabile, che venisse eseguito due volte proprio in funzione della sua "memorabilità").[30]

Ora, i tipi di ritornello contemplati sono tre: distico (218 occorrenze su 250, il conteggio è ricavato dal repertorio di Capovilla), distico in coppia (10/250) e monostico (16/250). Se il verso isolato non richiede chiarimenti, il confronto con la 'veste' musicale – che per inciso ha permesso proprio a Capovilla di emendare lo schema metrico continiano di *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (RVF 54)[31] – delucida il distico in coppia. Analizzando ad esempio *Io me sun un che per le frasche andando*, madrigale intonato da Iacopo da Bologna e dall'ordito ABB , CDD + EE , FF – ma il caso, si badi, è paradigmatico per i testi metricamente consimili e di cui il «suono» è preservato –, osserviamo che la realizzazione del secondo distico comporta la ripresa musicale del primo, a imitazione del principio che regola i terzetti: si tratta perciò di un ritornello strofico.[32]

E cosa accade, invece, con il distico? Potrà stupire (o, di riflesso, tristemente confermare lo scarso prestigio di cui hanno goduto negli anni gli studi metrici), ma ci troviamo di fronte a una doppia evenienza. Disaminiamola alla luce di due componimenti adespoti unitestimoniali custoditi dal ms. Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze, e che varranno paradigmaticamente alla stregua di *Prima virtut'è costringer la lingua*: *Per ridd'andando ratto al terzo cerchio*, cc. 58v-59r, e *All'ombra d'un perlaro*, c. 60v, musicati rispettivamente da Giovanni da Cascia e da Piero (in appendice se ne dà una nuova edizione critica).

29. Le edizioni musicali non aiutano a chiarire: verosimilmente si salta direttamente alla stanza successiva.

30. Neppure in questo caso le edizioni musicali aiutano a chiarire.

31. Capovilla 1982 e Capovilla 1983.

32. Corsi, 1970, 35-36, CMM. *8/4*, 7, e PMFC. *6*, 100-1.

La prima (*Per ridd'andando ratto al terzo cerchio*, cc. 58v-59r; *tav. I*):

Strofa:

1. Esecuzione cantata del I terzetto, ovvero dei periodi musicali α, β, γ corrispondenti ai versi 1, 2, 3;

Ripresa – Spaziatura nella formalizzazione del testo poetico;

2. Esecuzione cantata del II terzetto, ovvero ripresa dei periodi musicali α, β, γ (quindi α', β', γ') corrispondenti ai versi 4, 5, 6;

Stacco (mutamento del carattere musicale e del ritmo) – Spaziatura;

Ritornello:

3. Esecuzione cantata del distico, ovvero dei periodi musicali δ e ε corrispondenti ai versi 7 e 8.

La seconda (*All'ombra d'un perlaro*, c. 60v; *tav. II*):

Strofa:

1. Esecuzione cantata del I terzetto, ovvero dei periodi musicali α, β, γ corrispondenti ai versi 1, 2, 3;

Ripresa – Spaziatura nella formalizzazione del testo poetico;

2. Esecuzione cantata del II terzetto, ovvero ripresa dei periodi musicali α, β, γ (quindi α', β', γ' corrispondenti ai versi 4, 5, 6;

Stacco (mutamento del carattere musicale e del ritmo) – Spaziatura;

Ritornello:

3. Esecuzione cantata del I monostico, ovvero del periodo musicale δ corrispondente al verso 7;

Ripresa – Spaziatura;

4. Esecuzione cantata del II monostico, ovvero ripresa del periodo musicale δ (quindi δ') corrispondente al verso 8.

Se formalizziamo le analisi, *Per ridd'andando* e *All'ombra d'un perlaro* risultano rappresentativi di due distinte tipologie di schemi metrici: il tipo 3 , 3 + 2 (strofe di due terzetti e ritornello di un distico, nella fattispecie ABB , CDD + EE) e il tipo 3 , 3 + 1 , 1 (strofe di due terzetti e ritornello di due monostici, nel caso particolare aBB , cDD + E , E); il mero dato statistico ci informa che gli esempi del primo tipo sono tanto prevalenti da indurre a definirlo "standard" (a stima, 168 occorrenze su 210 intonazioni con ritornello di due versi, pari all'80%), mentre quelli del secondo

tipo, quantunque minoritari, appaiono rilevanti in termini assoluti (42/210, pari al 20%). L'esame di *Per ridd'andando* e *All'ombra d'un perlaro* mostra infatti una pratica compositiva canonizzata, valida sia per la strofe, sia per il ritornello di tutti i madrigali messi in musica e, sembrerebbe, non soggetta a un'evoluzione storica: o il testo poetico si dispiega interamente su quello musicale, senza l'ausilio di una sua ripetizione, e ciò riguarda pochissime strofe (13, ad eccezione dei madrigali con un solo terzetto), il ritornello monostico e quello distico; oppure il testo poetico, per conchiudersi, abbisogna della ripresa di quello musicale, e ciò concerne grosso modo tutte le strofe, il ritornello distico in coppia e quello monostico in coppia appena descritto. Nel primo caso si parla di composizioni, o di parti, musicalmente *durchkomponiert*, nel secondo di composizioni, o di parti, musicalmente strofiche.[33] Ma traduciamo i due esempi in sinossi:

1. Madrigale del tipo 3 , 3 + 2 ("standard"):

	strofe						ritornello	
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ	ε
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			II terzetto			distico	

(il modello vale anche per il tipo 3 , 3 + 1, con il ritornello ridotto al solo periodo musicale δ e al verso 7);

2. Madrigale del tipo 3 , 3 + 1, 1:

	strofe						ritornello	
Periodi musicali	α	β	γ	α'	β'	γ'	δ	δ
Versi	1	2	3	4	5	6	7	8
	I terzetto			II terzetto			I m.	II m.
							monostici	

33. Sarà utile sottolineare che a queste regole primarie sottostanno tutte le forme metriche di impianto strofico, non soltanto quelle appartenenti all'*ars nova*, italiana o francese che sia (per citare comunque altri due casi d'àmbito italiano, le cacce *Per sparverare*, intonata da Iacopo da Bologna, e *Segugi a corte*, anonima, vanno rilette con il ritornello monostico in coppia).

(il modello vale anche per il tipo 3 , 3 + 2 , 2, con il primo distico del ritornello sottoscritto ai periodi musicali δ-ε, e il secondo da eseguire con δ'-ε').

Poter contare sull'intonazione di testi poetici concepiti per il canto, al di là della già menzionata questione relativa al loro grado di autonomia letteraria, significa disporre della più preziosa fonte di conoscenze metriche, poiché sul piano morfologico poesia e musica si influenzano vicendevolmente. Certo, il discorso esclude tutte quelle composizioni sprovviste di «suono», tra le quali, forse, vanno annoverate quelle di più nobile fattura poetica,[34] ma si deve pur tener conto che il repertorio ci è stato trasmesso da manoscritti in massima parte musicali, e che l'ipotesi che di numerosi componimenti vorrebbe riunire nella stessa persona il poeta e l'intonatore non è remota (con tutta l'usata prudenza, sarebbe invero semplicistico ridurla al silenzio «per mancanza di prove», allorquando la solleciterebbe, seppure in modo allusivo, un folto manipolo di rubriche tratto dai codici più ragguardevoli – ne era persuaso, ad esempio, il Pirrotta).[35]

È indiscutibile che dalla collazione di quei testi che sopravvivono sia per manoscritti letterari, sia per manoscritti musicali tragga beneficio anche l'intelligenza del loro schema metrico; il quale, d'altronde, se formalizzato fino a riprodurre i minimi dettagli, è in grado di fornire una descrizione sommaria dell'ordito dell'intonazione. Sarebbe tuttavia auspicabile, in sede di commento, non disperdere quelle divergenze strutturali volute dall'estro interpretativo dei *magistri*, raffigurandole con segni diacritici se possibile convenzionali, o da convenire, o ricorrendo a un doppio schema metrico qualora fosse necessario. *Canta 'l gallo la sera*, il madrigale citato a pagina 100 con il ritornello accolto dall'ultimo verso di ogni terzetto, risulterebbe graficamente più esplicito se al suo schema rimico-sillabico venisse aggiunto il già utilizzato simbolo più (ma senza ulterio-

34. Infatti i due raffinatissimi e metricamente peculiari *fragmenta* petrarcheschi 54 (*Perch'al viso d'Amor*) e 121 (*Or vedi, Amor*) hanno sempre creato notevoli difficoltà di esegesi strutturale proprio perché giuntici privi di intonazione (per nulla problematico, invece, RVF 106 – *Nova angeletta* –).

35. Notoriamente controversa è l'attribuzione a Francesco Landini di numerose ballate a cui il celebre musico diede il suono. Qui si vedano in appendice le rubriche di *Per ridd'andando* e *All'ombra d'un perlaro*.

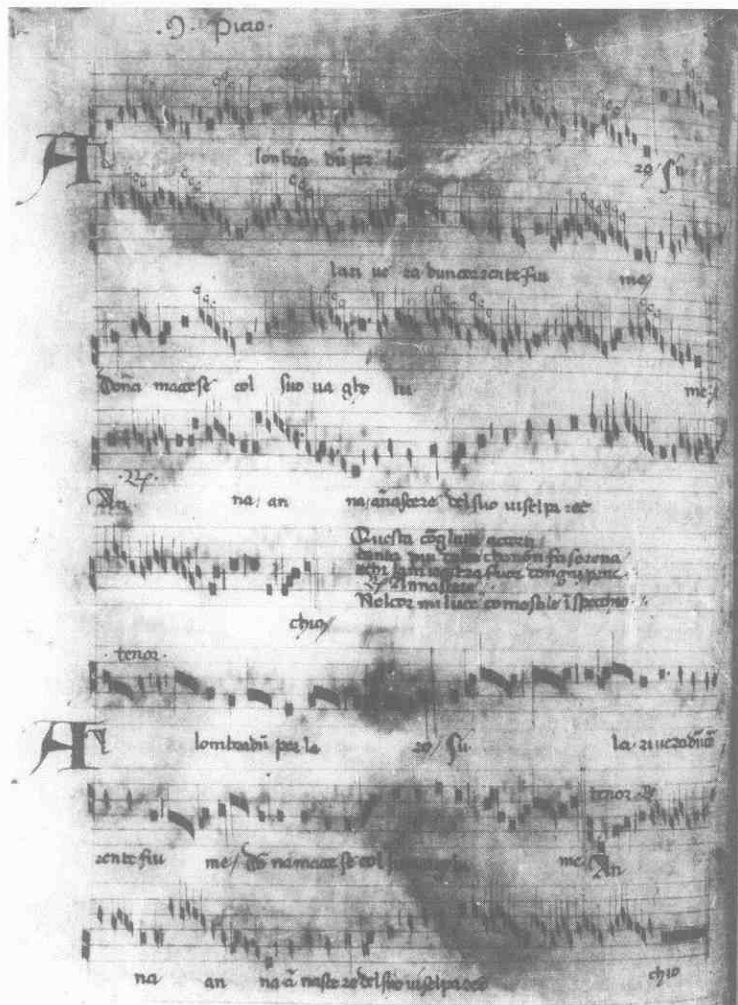
ri spaziature): AA+B , CC+D , EE+F , GG+H. Nel caso invece di madrigali musicalmente *durchkomponiert*, un valido accorgimento sarebbe la rinuncia agli spazi posti fra i segni diacritici che separano le parti. Di *Donna già fui leggiadr'annamorata*, madrigale intonato da Giovanni da Cascia e la cui strofe si sviluppa lungo un unico discorso musicale, tornerebbe opportuno riprodurre lo schema metrico senza gli intervalli che dividono la virgola dai terzetti: ABA , BCC + DD.[36]

Per concludere, è quindi necessario rivedere la definizione sopra abbozzata di madrigale, che è così «un *componimento di impianto strofico* composto di più terzetti variamente rimati *(strofe o stanze), ai quali fa seguito* quasi sempre un ritornello, a sua volta costituito da un distico a rima baciata o, più raramente, *da monostici in coppia a rima baciata*, da distici in coppia su rime diverse o da un monostico».

36. Corsi 1969, 1012, Corsi 1970, 13, CMM. *8/1*, 12-14 e PMFC. *6*, 34-35.

Tav. 1: ms. Panciatichi 26, c. 58v (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale).

Giovanni da Cascia, *Per ridd'andando ratto al terzo cerchio*, cc. 58v-59r, c. 58v (è la parte del *cantus*). Il testo del ritornello distico, disposto sotto il sesto e il settimo esagramma, si sviluppa lungo un unico periodo musicale. Il secondo terzetto e il richiamo del ritornello («Poscia», con un segno a stella) sono vergati alla fine del quinto esagramma, fra i righi.

Tav. II: ms. Panciatichi 26, c. 60v (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale)

Piero, *All'ombra d'un perlaro*, c. 60v. Gli esagrammi 1-5 sono riservati al *cantus*, i tre restanti al *tenor*. Il testo del primo monostico del ritornello figura sottoscritto agli esagrammi quarto, quinto (inizio), settimo (fine) e ottavo. Il secondo terzetto, il richiamo («Annascere») e il secondo monostico del ritornello occupano la fine del quinto esagramma, il solo spazio lasciato libero dall'intonazione.

3. *Appendice:* Per ridd'andando *e* All'ombra d'un perlaro

Criteri di edizione

I madrigali qui pubblicati appartengono a un codice di musica polifonica; ne consegue che ogni verso sottoscritto agli esagrammi ubbidisce alle evoluzioni della 'veste' musicale. Così, per quanto concerne il testo, la trascrizione dell'amanuense riflette la spaziatura sillabica imposta dal dettato melodico, anche comprensivo di lunghi melismi, e soggiace all'ordito stesso dell'intonazione, a due voci (*cantus* e *tenor*) in *Per ridd'andando* e *All'ombra d'un perlaro*.

Per favorire il confronto fra i testi e le loro riproduzioni fotografiche ho preferito optare per un apparato critico di tipo descrittivo, quasi diplomatico: in questo modo ho rispettato tanto la spaziatura sillabica, omologandone però gli intervalli a un unico vuoto, quanto la partizione polifonica, trascrivendo, di ogni singolo intervento, le lezioni delle due voci (in assenza di specificazione è da intendersi che il testo è di entrambe rappresentativo); la barra verticale indica la fine del rigo. Inoltre, per gli schemi metrici ho praticato il tipo di schedatura introdotto in Zenari 1999 alle pagine XXV e XXVII, così come per le *annominationes* ho fatto ricorso a Zenari 2001, 1-11. Infine, la numerazione dei componimenti del Panciatichiano 26 (FP) segue quella data da Becherini 1959, Fischer-Lütolf 1972 (per l'incipitario musicale), Gallo 1981 e Campagnolo 1999, 115-19.

I

FP 108, cc. 58v-59r.

Madrigale adespoto (in rubrica «M. Giouãj.»; secondo Pirrotta «text composed by Johannes de Florentia», *CMM. 8/1*, VII).

Intonazione di Giovanni da Cascia (Giovanni da Firenze).

Madrigale a due voci, per *cantus* e *tenor*; ritornello in canone all'unisono.

Testo: *CMM. 8/1*, VIII; Corsi 1959, 80; Corsi 1970, 19-20.

Musica: *CMM. 8/1*, 32-34; Fischer 1956, 28, n. 108; *PMFC. 6*, 66-67 e 176.

Facsimile: Gallo 1981 n. 108.

Schema metrico: ABB , CDD + EE.

AC irrelati; assonanza (*e/o*) e consonanza imperfetta (*r*) tra A e B; *annominatio per immutationem* I tra 5 *come* e 6 *pome*.

Per ridd'andando ratto al terzo cerchio,
tanto menòmmi quel zentil pensiero
3 che, giunto, mi trova' sott'un bel pero.

Su n'avea assai e sotto di cadute,
donde mi fece ricordar sì come
6 per sé po' cade ciascun nato pome.

Poscia più stando pur immaginai
8 che, chi ben face, quel non cade mai.

I *cantus* rid dãdando, *tenor* riddãdã do – 2 *cantus* me | nõ mi, *tenor* menõmi – 3 giũ to ; *tenor* so t tũ – 6 ꝑ ; ciascũ – 7 inmaginaj – 8 *tenor* bẽ ; *tenor* ꝗel ; nõ ; *cantus* cha de

II

FP 111, c. 60v.

Madrigale adespoto (in rubrica «.M. Piero.»; secondo Pirrotta «text composed by Maestro Piero», *CMM. 8/2*, V).

Intonazione di Piero.

Madrigale a due voci, per *cantus* e *tenor*; ritornello in canone all'unisono.

Testo: Li Gotti 1945b, 11; *CMM. 8/2*, V; Corsi 1969, 1008; Corsi 1970, 3.

Musica: *CMM. 8/2*, 1-2; *PMFC. 6*, 2-3 e 173.

Facsimile: Gallo 1981 n. 111.

Schema metrico: aBB , cDD + E , E.
ac irrelati; *annominatio per immutationem* II tra 2 *fiume* e 3 *lume*.

All'ombra d'un perlaro,
su la rivera d'un corrente fiume,
3 donna m'accese col suo vago lume.

Questa, con gl[i] atti accorti,
canta più dolce che non fa Serena:
6 e chi la mira tra' fuor d'ogni pena.

7 A·nnascer è del suo vis'el parecchio:

nel cor mi luce come sole in specchio.

1 *cantus* AL lon bra ; dũ – 2 *tenor* ri ueradũcõ | ren te – 3 *cantus* Doña, *tenor* Dõ namacce se ; *cantus* ua gho – 4 cõg latti – 6 dongnj – 7 *cantus* An na an na añascere, *tenor* An | na an na ã nasce re (Annascere *nel richiamo del ritornello*) – 8 ĩ

1. *Perlaro*: nome volgare della *Melia azeradach*, pianta detta anche albero della pazienza o dei paternostri. Per il *GDLI* (13, 1986, p. 53c) è «voce di area sett. e, in partic., ven. (cfr. veronese e trentino *perlàr*, *perlèr*, bellunese *perolaro*, ecc.), deriv. dal veronese *perla* 'bacca' (v. Bagolaro), che è a sua volta dal lat. volg. **pirŭla*, *pilŭla* (v. Pillola), per la forma tondeggiante delle bacche»: che sono drupacee e gialle (si veda Pignatti 1982). Insieme a quelli di Giovanni (*O perlaro gentil, se dispogliato*) e Iacopo (*O dolze apres'un bel parlaro fiume*), il madrigale appartiene al così detto «ciclo del perlaro» o «di Anna», per il *senhal* del v. 7 (Corsi 1970, 17-18, 40-41 e 55-56 per il frammento di Iacopo *Un bel parlare vive su la riva*, presente nell'Additional 29987, c. 17v; *PMFC. 6*, 52-55, 118-21 e 162-63).

7. «Ha ancora da nascere un viso pari al suo» (*è a·nnascere el viso parecchio del suo*): non conosco altre occorrenze di quest'uso di *avere*. Per *parecchio* "pari, uguale", < *PARÌCULUS, dimin. di PAR PARIS, si vedano ad. es. *Purg.* XV 18, l'"Amico di Dante" *I' credo Amor*, v. 7 (*parecco*) e Boccaccio *Le rime, le quai già fece sonore*, v. 3 (*parecchi*). Inoltre, *GAVI. 18/7* s.v. *apparecchiare*.

Riferimenti bibliografici

Sigle e repertori

ANIT. 1-6 = *L'Ars Nova italiana del Trecento. I. Primo Convegno internazionale (1959).* A cura di B. Becherini, Certaldo, Centro di studi sull'ANIT, 1962; *II. Convegni di studio (1961-1967).* A cura di F.A. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'ANIT, 1968; *III. Secondo Convegno internazionale (1969).* A cura di F.A. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'ANIT, 1970; *IV. Terzo Congresso internazionale («La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura», 1975).* A cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'ANIT, 1978; *V.* A cura di A. Ziino, Certaldo, Enchiridion, 1985; *VI. [Quarto] Congresso internazionale («L'Europa e la musica del Trecento», 1984).* A cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Certaldo, Polis, 1992.

API. 1 = *Antologia della poesia italiana.* Diretta da C. Segre e C. Ossola. *I. Duecento-Trecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997.

CMM. 8/1-5 = *The Music of Fourteenth Century Italy.* Edited by N. Pirrotta. *I. Bartholus de Florentia, Johannes de Florentia, Gherardellus de Florentia* (1954); II. *Maestro Piero, Codex Vatican Rossi 215, Anonymous Madrigals and Cacce from other Manuscripts* (1960); *III. Laurentius Masii de Florentia, Donatus de Florentia, Rosso da Collegrano, and Nine Anonymous Pieces* (1962); *IV. Jacobus de Bononia, Vincentius de Arimino* (1963); *V. Andreas de Florentia, Guilielmus de Francia, Bonaiutus Corsini, Andrea Stefani, Ser Feo, Jacopo Pianelaio, Gian Toscano* (1964), Amsterdam, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 8).

GAVI = *Glossario degli antichi volgari italiani.* A cura di G. Colussi, Helsinki, Helsinki University Press, 1983.

LIE. 3/1 = *Letteratura italiana.* Direzione: A. Asor Rosa. *III. Le forme del testo. I Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984.

LIE. 6 = *Letteratura italiana.* Direzione: A. Asor Rosa. *VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986.

MLI. 1 = *Manuale di letteratura italiana.* A cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo. *I. Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

PMFC. 4 = *Polyphonic Music of the Fourteenth Century.* Edited by L. Schrade. *IV. The Works of Francesco Landini*, Les Remparts-Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1958.

PMFC. 6-11 = *Polyphonic Music of the Fourteenth Century.* F.Ll. Harrison [VI-IX e] K. von Fischer [X-XI] General Editor. *Italian Secular Music: VI. Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna* (1967); *VII. Vincenzo da Rimini, Rosso da Chollegrana, Donato da Firenze, Gherardello da Firenze, Lorenzo da Firenze* (1971); *VIII. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia* (1972); *IX. Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, Don Paolo da Firenze* (1975); *X. Andrea da Firenze, Andrea Stefani, Antonellus da Caserta, Anthonius Clericus Apostolicus, Arrigo (Henricus), Jacobelus Bianchi,*

Bonaiuto Corsini Pitor, Ser Feo, Jovannes de Florentia (Giovanni Mazzuoli), Gian Toscano, Johannes Fulginatis (Giovanni da Foligno), Jacopo Pianelaio da Firenze, Johannes Baçus Coreçarius de Bononia, Matteo da Perugia, Nucella, Franciscus Reynaldus, Antonius Zachara da Teramo, Magister Zacherias (Chantor), Nicholaus Zacharie, Zaninus de Peraga de Padua, Gratiosus de Padua, Jacobus Corbus da Padua (1977); XI. *Anonymous Ballate, Fragments or Incomplete Works* (1978). Edited by W.Th. Marrocco, Les Remparts-Monaco, L'Oiseau-Lyre.

RISM B IV^4 = *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Mehrstimmige Musik in italienischen, polnischen und tschechischen Quellen des 14. Jahrhunderts. [...]*. Beschrieben und inventarisiert von K. von Fischer und herausgegeben in Zusammenarbeit mit M. Lütolf. II, München-Duisburg, Henle, 1972.

RVF = Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta.* Vedi Bettarini 1997, Contini 1964, Santagata 2004^2.

SLI. 2 = *Storia della letteratura italiana.* Diretta da E. Malato. *II. Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995.

Studi

Andrews 1977 = Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis.* Edizione critica a cura di R. A., Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Balduino 1970 = A.B., recensione di Corsi 1969, «Lettere italiane», 22, pp. 597-605.

Balduino 1984 = A.B., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki.

Battaglia Ricci 1995 = L.B.R., *Autografi "antichi" e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, «Filologia e critica», 20, pp. 386-457.

Bausi-Martelli 1993 = F.B.-M.M., *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere.

Becherini 1959 = B.B., *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter.

Beltrami 1994^2 = P.G.B., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991^1.

Berisso 1993 = M.B., *Le Rime di Alesso di Guido Donati*, «Studi di filologia italiana», 51, pp. 53-88.

Bettarini 1997 = R.B., *Francesco Petrarca. [Dal 'Canzoniere']*, in API. *1*, pp. 553-644 e 996-1000; edizione esemplata con ritocchi su Contini 1964 (già Alpignano, Tallone, 1949).

Brambilla Ageno 1975 = F.B.A., *Osservazioni sul testo di poeti minori del Trecento* [Corsi 1969], «Romance Philology», 31, pp. 91-111.

Brambilla Ageno 1990 = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime.* Edited by F.B.A., Firenze-Perth, Olschki-University of W. Australia Press.

Brugnolo 1991 = F.B., *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, «Lectura Petrarce», 11, pp. 259-90.

Campagnolo 1999 = S.C., *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in Delfino - Rosa-Barezzani 1999, pp. 77-119.

Capovilla 1977 = G.C., *La ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana 'antica'*, GSLI, 154 (1977), pp. 238-60; ora in Capovilla 1998, pp. 13-46, da cui si cita.

Capovilla 1978 = G.C., *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *ANIT*. 4, pp. 107-47.

Capovilla 1982 = G.C., *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», 3, pp. 159-252.

Capovilla 1983 = G.C., *I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, «Lectura Petrarce», 3, pp. 449-84; ora in Capovilla 1998, pp. 47-102, da cui si cita.

Capovilla 1986 = G.C., *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, «Metrica», 4, pp. 109-46.

Capovilla 1989 = G.C., *Un sistema di indicatori metrici nell'originale del 'Canzoniere' petrarchesco*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti del Convegno di Ferrara (1987). A cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, pp. 103-9; ora in Capovilla 1998, pp. 91-102, da cui si cita.

Capovilla 1998 = G.C., *«Sì vario stile». Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi.

Caprettini-Milan 1993 = Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona. Testo critico a cura di G.P.C., introduzione e commentario di G. M., con una prefazione di G.P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, Vago di Lavagno, La Grafica.

Carducci 1870 (e 1893) = G.C., *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* [1870, con un'*Appendice* del 1893], in *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*. IX. *I Trovatori e la Cavalleria*, Bologna, Zanichelli, 1942, pp. 293-391.

Carsaniga 1990 = G.C., *I testi di Paolo Tenorista. (Nuove proposte di lettura)*, «Studi e problemi di critica testuale», 40, pp. 5-22.

Ciociola 1995 = C.C., *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *SLI*. 2, pp. 327-454.

Contini 1964 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Testo critico e introduzione di G. C. Annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi: più volte ristampato e corretto.

Corsi 1959 = G.C., *Madrigali inediti del Trecento*, «Belfagor», 14, pp. 72-83.

Corsi 1969 = G.C., *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET.

Corsi 1970 = *Poesie musicali del Trecento*. A cura di G.C., Bologna, Commissione per i testi di lingua.

Croce 1933 = B.C., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza.

D'Agostino 1999 = G.D'A., *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi. (L'area toscana)*, in Delfino - Rosa-Barezzani 1999, pp. 389-428.

Delfino - Rosa-Barezzani 1999 = *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta.* A cura di A.D. e M.T.R.-B., Tavarnuzze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

Di Bacco 1991 = G.D.B., *Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi musicali», 20, pp. 181-234.

Duso 2002 = Giovanni Quirini, *Rime*. Edizione critica con commento a cura di E.M.D., Roma-Padova, Antenore.

Fischer-Lütolf 1972 = *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Panciatichiano 26*, in RISM *B IV*[4], pp. 835-96.

Fischer 1956 = K. von F., *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt.

Gallo 1981 = *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*. Riproduzione in facsimile a cura di F.A.G., Firenze, Olschki.

Gallo 1984 = F.A.G., *The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Set to Music*, in Günther-Finscher 1984, pp. 55-76.

Gallo 1986 = F.A.G., *Dal Duecento al Quattrocento*, in LIE. *6*, pp. 245-63.

Gallo 1991 = *Storia della musica*. A cura della Società Italiana di Musicologia. *3*. F.A.G., *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT.

Gorni 1981 = G.G., *Altre note sulla ballata*, «Metrica», 2 (1981), pp. 83-102; ora in Gorni 1993, pp. 219-42, col titolo *Le ballate di Dante e del Petrarca*, da cui si cita.

Gorni 1984 = G.G., *Le forme primarie del testo poetico*, in LIE. *3/1*, pp. 439-518; ora Gorni 1993, 13-134, da cui si cita.

Gorni 1993 = G.G., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.

Günther-Finscher 1984 = *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Herausgegeben von U.G. und L.F., Kassel-Basel-London, Bärenreiter.

Li Gotti-Pirrotta 1935 = E.L.G. – N.P., *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni.

Li Gotti 1940 = E.L.G., *Franco Sacchetti uomo «discolo e grosso»*, Firenze, Sansoni.

Li Gotti 1944 = E.L.G., *L'"Ars nova" e il madrigale*, Palermo, Presso la Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti (s. IV, vol. IV, parte II).

Li Gotti 1945a = E.L.G., *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, Palermo, Presso la Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti.

Li Gotti 1945b = E.L.G., *Anna o dell'amor segreto*, «Accademia», Palermo, 11, pp. 1-11.

Li Gotti 1946 = E.L.G., *Il madrigale nel Trecento*, «Poesia», 3-4, pp. 44-56.

Li Gotti 1947 = E.L.G., *Restauri trecenteschi*, Palermo, Palumbo.

Marrocco 1961[2] = *Fourteenth-Century Italian Cacce*. Edited by W.Th.M. Second Edition, Revised, Cambridge (Massachusetts), The Medieval Academy of America, 1942.

Marti 1971 = M.M., recensione di Corsi 1969 e Corsi 1970, «Giornale storico della letteratura italiana», 148, pp. 370-84.

Modigliani 1904 = *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*. A cura di E.M., Roma, Presso la Società [Filologica Romana].

Nádas 1985 = J.L.N., *The Transmission of Trecento Secular Music. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*. Ph. D. Diss., New York, New York University.

Nádas 1989 = J.N., *The Song of Don Paolo Tenorista: the Manuscript Tradition*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*. Edited by F. Della Seta and F. Piperno, Firenze, Olschki, pp. 41-64.

Pagnotta 1995 = L.P., *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli* XIII *e* XIV, Milano-Napoli, Ricciardi.

Paolino 2001 = L.P., *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca ('*RVC*' 52, 54, 106, 121)*, «Italianistica», 30, pp. 307-23.

Pasquini 1971 = E.P., recensione di Corsi 1969, «Studi e problemi di critica testuale», 3, pp. 225-56.

Pasquini 1991 = E.P., *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino.

Pasquini 1995 = E.P., *Letteratura popolare e popolareggiante*, in SLI. *2*, pp. 921-90.

Petrobelli 1986 = P.P., *Poesia e Musica*, in LIE. *6*, pp. 229-43.

Pignatti 1982 = S.P., *Flora d'Italia*, Bologna, Edagricole, 1982.

Pirrotta 1946 = N.P., *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco. I*, «Rivista musicale italiana», 48, pp. 305-23.

Pirrotta 1947 = N.P., *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco. II*, «Rivista musicale italiana», 49, pp. 121-42.

Pirrotta 1984 = N.P., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi.

Ramous 1984[1] = M.R., *La metrica*, Milano, Garzanti, 1988[2].

Rossi 1974 = Giovanni Sercambi, *Il Novelliere*. A cura di L.R., Roma, Salerno.

Rossi 1978 = L.R., *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri*, in ANIT. *4*, pp. 399-407.

Santagata 2004[2] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di M.S., Milano, Mondadori 1996[1]; esemplata con ritocchi su Contini 1964 (già Alpignano, Tallone, 1949).

Sapegno 1952 = N.S., *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Trovato 1993 = P.T., *La lirica del Trecento*, in MLI. *1*, pp. 397-408.

Vattasso 1905 = *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca codice Vaticano latino 3195 riprodotto in fototipia*. A cura della Biblioteca Vaticana. [Introduzione di M.V.], Milano, Hoepli.

Vela 1997 = C.V., *Poesia per musica*, in API. *1*, pp. 915-41 e 1020-22.

Zenari 1999 = M.Z., *Repertorio metrico dei «Rerum vulgarium fragmenta» di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore.

Zenari 2000 = M.Z., *In margine ai 'fragmenta' LIV e CXXI di Francesco Petrarca*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*. Editées par M.-C. Gérard-Zai, P. Gresti, S. Perrin, Ph. Vernay, M. Zenari, Genève, Slatkine, pp. 341-51.

Zenari 2001 = M.Z., *Sulle figure della 'annominatio' comprese nei repertori metrici. Il «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi», 14 (2001), pp. 1-113.

Ziino 1995 = A.Z., *Rime per musica e danza*, in *SLI. 2*, pp. 455-529.

Cristina Gavagnin

UN ESPERIMENTO METRICO DIMENTICATO?
LA QUARTA RIMA COME METRO EPICO IN DANESE CATANEO

La questione del verso epico: il punto della situazione

Lunghi dibattiti sulla questione del verso più adatto alla poesia epica in volgare hanno, com'è noto,[1] attraversato tutta la prima metà del Cinquecento.[2] La questione metrica durerà decenni e si concluderà con la vittoria dell'ottava rima, metro consacrato dall'uso e dalla fortuna dei poemi di Ariosto e Tasso. Affiancano le proposte «canoniche» – l'endecasillabo sciolto su modello trissiniano,[3] la terzina dantesca e l'ottava rima –,

1. La bibliografia sull'argomento è vasta; tuttavia sono pochissimi gli articoli che toccano esclusivamente la questione metrica dando un panorama delle diverse soluzioni proposte o adottate, e riportando anche alcuni tentativi di sperimentazione: si vedano in proposito Arbizzoni 1977 e Borsetto 1982.

2. Nel 1536 B. Daniello nel suo dialogo con Trifon Gabriele scriveva: «Io [...] a volermi un dubbio pur ora natomi disciorre [...] vi priego. E questo dubbio è che, se per aventura mai mi cadesse nell'animo di comporre un poema eroico in questa volgar lingua, in che maniera di verso mi consigliereste voi ch'io scriver ne lo dovessi» (Daniello, *Della Poetica*, vol. I, p. 314).

3. Scrive Trissino nella *Poetica*: «Io poscia volendo scrivere in questa lingua la nostra *Italia Liberata dai Gotti*, la quale è materia d'arme, ho voluto lasciare le terze rime che trovò Dante e parimente le ottave trovate dal Boccaccio, perciò che non mi pareano atte a materia continoata, sì per lo accordare spesso le desinenzie dalle quali nasce sempre una certa uniformità di figure, sì eziandio perché in esse si conviene aver sempre relazione di dui versi a dui versi, o ver da tre a tre o da quattro a quattro, o da otto a otto, e simili; la qual cosa è totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni. E perciò levai lo accordare le desinenzie e ritenni il verso, cioè

perché avallate da una lunga tradizione di poesia in volgare o perché apparentemente più vicine all'esametro classico, alcuni tentativi di sperimentazione. Tra questi, la bibliografia recente sull'argomento ricorda gli esperimenti di metrica barbara del Patrizi nell'*Eridano* (il «nuovo verso eroico» costruito a tavolino: tredici sillabe divise in due emistichi, con accenti di quarta, ottava e dodicesima)[4] e gli esametri del Tolomei.[5]

Eppure gli studi specialistici sull'argomento non sembrano dedicare spazio sufficiente ad altri tentativi metrici sperimentali non consacrati né dalla norma né dall'uso. Una possibile alternativa alle tre forme canoniche, estranea agli esperimenti di metrica barbara, sembra essere stato, come ricorda Arbizzoni,[6] il tentativo, probabilmente dovuto a Bernardo Tasso, di usare le rime «ma tanto lontane che non si sentono».[7] E tuttavia le sperimentazioni metriche di Bernardo Tasso (nelle *Egloghe*, ad esempio, il Tasso padre adotta uno schema metrico del tutto particolare,[8] che sarà ripreso successivamente dal Chiabrera) sono rivolte alla poesia lirica, giac-

lo endecasillabo, per non essere in questa lingua altra sorte di versi che siano più atti a materia continoata né migliori di quelli, essendo lo endecasillabo (come dice Dante) superiore a tutti gli altri versi di questa lingua sì di occupazione di tempo come di capacità di sentenzie, di vocaboli e di costruzioni [...]. Questo adunque sarà il verso che secondo il parer mio allo eroico si conviene» (Trissino, *La V e la VI Divisione della Poetica*, vol. II, pp. 47-48).

4. Si veda l'esposizione accurata fatta in Borsetto 1982, 105-6 e successivamente Borsetto 1997.

5. Del tutto negativa l'opinone espressa dal Varchi, convinto assertore, tuttavia, della libera possibilità di scelta fra terzina dantesca, sciolti e ottava, nei confronti del tentativo del Tolomei: «posso affermare veramente che mai non li lessi [...] che non mi paresse come o veder ballare donne non pur vecchie e sozze, ma zoppe e sciancate, o sentir cantare uomini se non sordi e mutoli, certo fiochi e scilinguati» (Varchi, *Della poesia*, vol. II, p. 720). Le opinioni del Tolomei si leggono nell'opera *Versi, et regole della nuova poesia toscana*.

6. Arbizzoni 1977, 187.

7. Varchi, *Del verso eroico toscano*, vol. II, p. 719.

8. Un esempio è lo schema ABCABC, DECDEF, GEFG... in cui «il secondo C, il secondo E e così via sono per così dire in coproprietà fra l'esastico precedente e quello seguente» (Menichetti 1993, 534). Si vedano, a titolo esemplificativo, i primi dieci versi dell'*Egloga seconda, Coridone*: «Vostri sian questi fiori, e vostre queste / Vermiglie rose, aure soavi e liete: / Voi cingetevi il crine, io, mentre plora / Quel garrulo augellin con voci meste, / Chiamerò Coridon; piante, se avete / Amor alcun, voi pur amaste ancora, / Ascoltate il mio duolo acerbo e fero: / O crudel Coridon, nulla pietate / Ti punge il cor, perch'io mi strugga ognora: / Me fuggi, o Coridon? me che primero [...]» (B. Tasso, *Rime*).

ché i suoi poemi cavallereschi sono scritti in ottave.[9] E del resto pare essere trascurata, negli studi degli ultimi due secoli, la questione dell'uso della quarta rima narrativa: anche questo metro, infatti, sembra essere stato sperimentato nell'epica eroica cinquecentesca, come alternativa alle tre soluzioni canoniche.

L'uso della quarta rima nella poesia lirica e epica

I manuali di metrica[10] pubblicati nel nostro secolo riportano tra le forme metriche narrative il serventese, la terza rima, l'ottava rima, la nona rima, la sesta rima e l'endecasillabo sciolto. Come si vede, nessuno spazio è riservato alla quarta rima, che, invece, trova posto tra i metri lirici: a partire dal Quattro-Cinquecento, infatti, la quartina di endecasillabi a rima alternata o incrociata è il metro tipico della canzone-ode di ispirazione oraziana e si ritrova negli *Asolani* del Bembo, in numerosi tentativi, anche sperimentali, di Bernardo Tasso, e successivamente in Chiabrera, Marino e Testi.[11]

Una testimonianza di rilievo, per quanto di tono negativo, sull'uso della quarta rima nella poesia lirica e epica cinquecentesca si legge nell'opera *Della storia e della ragione di ogni poesia* dell'erudito settecentesco Francesco Saverio Quadrio.[12] Nell'opera del Quadrio di quarte rime si discute sia nel volume dedicato alla «melica e ai melici metri» (vol. II, libro II, capo IV *Dove si dimostra che sieno le quarte rime*, pp. 214-22),[13] sia a proposito di epica (vol. IV, pp. 5-6 e 617).

9. Tuttavia pare che l'*Amadigi* sia stato scritto dapprima in endecasillabi sciolti, più adatti secondo Bernardo alla dignità eroica del poema, e solo successivamente riscritto in ottave, per obbedire al committente e al gusto del pubblico. Si vedano a questo proposito le dichiarazioni del Tasso padre riportate da Mattiolo 1999.

10. Almeno quelli che è stato possibile consultare. Oltre a Beltrami 1994, si vedano anche De Rosa-Sangirardi 1996^2, Daniele 1994 e il fondamentale Menichetti 1993.

11. Cfr. Beltrami 1994, §95 e §247.

12. Quadrio 1739-52.

13. Abbastanza significativo quanto dice Quadrio nel paragrafo intitolato *Dimostrasi, a quali materie fossero le Quarte Rime adoperate; e a quali materie più convenientemente s'adattino.* L'erudito è convinto che anche i testi lirici ed elegiaci trovino nella quarta rima un

Trattando del poema epico, il Quadrio scrive un paragrafo intitolato «Dimostrasi qual verso propriamente si convenga a sì fatti poemi». La trattazione prosegue discutendo l'endecasillabo sciolto e l'ottava (non è data importanza, invece, alla terzina), e si conclude:

Per conto delle quarte rime, e delle seste, né pur rileva qui il perder tempo: perché veggiamo, che furono universalmente, come inette rigettate, se non se forse da qualcuno, la cui autorità non è molto da pregiare.

Dopo altre considerazioni il Quadrio torna alla quarta rima rincarando la dose:

Altri finalmente ai Quadernarij ebbero mira. Ma tutti questi Pareri, come scempiati, e ridevoli, furono dagli uomini saggi rigettati; e o non ebbero chi in pratica li seguisse; o solamente seguiti furono da alcuno di poco nome, e sol per capriccio (Quadrio 1739-52, IV, 617).

metro poco adatto: «Non fece giammai questo Metro così trista comparsa, che in ogni secolo non trovasse i suoi amatori. È il vero, che ne' suoi principi non si trova adoperato, che a trattare materie umili, o al più mezzane: ne per altra cagione, che per ciò, l'introdusse Teofilo Folengo fra varj Metri da lui usati, nel suo Chaos del Triperuno. Ma nel Quindicesimo secolo Bettino da Trezzo volle in esso distendere il suo Poema sopra la Peste seguita in Milano l'anno 1485; e di poi nel sedicesimo, Lodovico da Filicaja scriver volle in questo Metro la Vita, e la Morte de' dodici Apostoli: il che imitando gli anni passati dodici valent'Uomini Bolognesi vollero con esso i Fasti scrivere di Luigi il Grande, Re di Francia, distribuiti in dodici Canti. Ne' tempi a lor succeduti furono alquanti, che opportuno lo giudicarono a trattarvi suggetti morali, e sublimi. Quindi non piccola quantità di sì fatti Componimenti si trova presso alcuni Scrittori d'intorno al fine del sedicesimo Secolo, e presso molti del diciasettesimo, i quali Componimenti sono in Quarta Rima tessuti, e sono col nome di *Ode* chiamati. Alcuni anche posteriori a' predetti hanno creduto, che fosse sì fatto Metro a proposito per lo stile Elegiaco. Se noi pure abbiamo a dir quello, che di questo Metro ci sembra, sembraci, che con poco giudizio giudicasser coloro, che il vollero all'Elegie adattare; e con minore ancora facesser quegli altri, che presero in esso a trattare materie eroiche, e a scriver poemi. La ragione di quest'ultima parte si vedrà con chiarezza là dove dell'Epica Poesia cadrà il discorso: e quanto alla prima si può abbastanza ritrarre da ciò, che dell'Elegia si è scritto, che dovendo essere affettuosa, umile, e dolce, parrebbe cosa difforme, in questo Metro tessuta, che è alto e sonoro. Meglio però, che da ogni altro, furono i Quadernarj da Gabriello Chiabrera, da Virginio Cesarini, da Fulvio Testi, e da molti altri, posti in uso per maneggiare quelle materie, che furono il suggetto di quelle Lettere di Orazio, chiamate *Didactice*, delle quali altrove parlammo» (Quadrio 1739-52, vol. II, 219).

Danese Cataneo: questioni filologiche, il rapporto col Tasso e la quarta rima narrativa

Il Quadrio non menziona espressamente titoli di poemi epici in quartine e, di fatto, opere di questo tipo non sembrerebbero essere molto numerose, né dovute ad autori noti: spogliando i cataloghi delle biblioteche è difficile imbattersi in poemi in questo metro. Tuttavia è autore di poemi in quarta rima, per quanto incompiuti e mai pubblicati, Danese Cataneo (Carrara 1510 circa – Padova 1572). Il Cataneo, noto ai posteri soprattutto come scultore e architetto alunno di Sansovino, ha lasciato alle stampe un poema epico incompiuto in ottave intitolato *Dell'amor di Marfisa*;[14] di Danese possediamo anche altre opere manoscritte, incompiute, conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana: si tratta dei tre codici chigiani I. VI. 238, L. V. 139 e I. VI. 239; il primo reca una versione in quarta rima dell'*Amor di Marfisa*.

Il Codice Chigiano in questione (I. VI. 238)[15] è cartaceo, con legatura in pergamena flessibile di colore beige chiaro, sicuramente più tarda; è databile alla metà del XVI secolo e misura mm. 216×158. Sul dorso si legge il titolo, scritto a caratteri neri: «Poesie Varie del Sig. Danese Cattaneo». Il manoscritto è un acquisto della Biblioteca del principe Chigi ed è composto da carte e fascicoli appartenenti a periodi diversi. Il fascicolo con-

14. *Dell'Amor di Marfisa*, poema epico in tredici canti, pubblicato a Venezia nel 1562 per Francesco de Franceschi senese. Sul frontespizio si legge: «DELL'AMOR / DI MARFISA / TREDICI CANTI, / *DEL DANESE CATANEO* / DA CARRARA» / [silografia mm 60×76; una donna appoggiata a una colonna che tiene nella mano sinistra un ramo d'ulivo e nella destra una cornucopia sovrastata dalla scritta: «PACE». Attorno all'immagine in verticale, si legge: «PER ME QVI SI RIPOSA,» sul lato sinistro, e sul lato destro: «E IN CIEL SI GODE». Colofone: CON PRIVILEGII. / IN VENETIA / *Appresso Francesco de Franceschi Senese.* / MDLXII. In 4°, mm. 222×152, 4 cc. n. n. all'inizio di cui le ultime due recano la dedica, pp. 1-106, 2 cc. n. n. alla fine, di cui la prima reca l'*errata corrige*. La numerazione presenta alcuni errori: la p. 29 figura come p. 23, la p. 32 figura come p. 22, la p. 90 figura come p. 60, la p. 97 figura come p. 98. Dedica: «ALLO ILLVSTRISSIMO SIGNORE, / IL SIGNOR ALBERICO CIBO, / MALASPINA, MARCHESE DI MASSA, / SIGNOR DI CARRARA, E CONTE / DI FIORENTILLO, / mio signore». A p. 1 inizia il testo, in caratteri corsivi su due colonne; ogni canto inizia con un capolettera istoriato e termina con un finalino. Dieci ottave per pagina, ad eccezione delle pagine nelle quali iniziano e si concludono i canti. Il poema è stato oggetto di una tesi di dottorato da parte di chi scrive: Gavagnin 2000.

15. D'ora in avanti Chigi I. VI. 238 sarà siglato CH.

tenente le cc. 81-84 compare erroneamente tra la c. 36 e la c. 37; per questo motivo la c. 80r è seguita dalla c. 85r. Il codice è di 420 cc. e la numerazione è eseguita a penna in alto a destra. Nel codice figura una carta di guardia, seguono a c. Ir il frontespizio (la cui cornice è decorata con acquerello azzurro) con l'iscrizione: «VARIE POESIE / HEROICHE; LIRICHE, / E COMICHE, / DEL / S^R DANESE CATTANEO / Cittadino Venetiano; / Raccolte / DA NICOLÒ CATTANEO / suo Nipote; / E da lui, ancorche imperfette, / per essersi, ciò che di esse / manca, perduto; / Date in luce, e dedicate / A I BENIGNI LETTORI». Nel frontespizio sono raffigurati a sinistra Apollo e a destra Mercurio, inoltre sia nella parte alta che nella parte bassa della carta sono raffigurati un fuoco con il motto «ETIAM IN EIS» e uno specchio rotto, con il motto «OPERANTUR TAMEN». A c. IIIr in alto si legge la dedica «Al Benigno Lettore, / Nicolò Cattaneo»; le cc. XIv-XIIr contengono un indice del contenuto del codice preceduto dall'avvertimento: «Ciò che nel presente Volume / si contiene». Nel manoscritto si leggono diverse opere poetiche del Cataneo, quasi tutte allo stato frammentario. Il codice è trascritto da due mani principali: quella dell'autore e quella del nipote Nicolò, che ha raccolto (come esplicitamente dichiara) l'opera del nonno. La *Marfisa* in quartine è stesa prevalentemente dalla mano dell'autore, con l'eccezione degli argomenti in prosa premessi all'opera (cc. 98r-119v), del frontespizio[16] e di alcune carte interne al poema, tutti di mano del nipote Nicolò.

Tra le altre opere presenti in CH figurano, inoltre, altri tre testi in quarta rima: i due poemi *La Teseide* e *Il Peregrinaggio di Rinaldo* e un'opera encomiastica dedicata a Carlo V. L'interesse del Cataneo nei confronti delle sperimentazioni metriche doveva essere assai sviluppato poiché in questo stesso codice si leggono inoltre due versioni di un poema intitolato *Germania Domata* (la prima in ottave e la seconda in esametri volgari), una traduzione del *De partu virginis* di Sannazzaro in sciolti, un poema intitolato *La vittoria navale*, cominciato unicamente in ottave, alcuni esa-

16. A c. 120r di CH si legge il frontespizio: «L'Amor di Marfisa, / Poema / In quarta Rima, Diuiso in / Ventiquattro Libri; / Del / Signor Danese Cattaneo. / Sono tre libri soli; e questi / ancora co(n) qualche mancam(ento). / Il / Restante fu composto; mà s'è perduto».

metri in onore di Cosimo I De Medici, una *Comedia in Verso sciolto, che si legge anco in prosa* e infine la tragedia *Lucrezia*, scritta in versi sciolti secondo il frontespizio, in realtà in endecasillabi e settenari.[17] Tutte queste opere si inseriscono evidentemente assai bene in quegli anni di fervido dibattito attorno alla forma metrica più adatta per le diverse forme letterarie e, in modo particolare, per il poema e il dramma.

In linea con l'osservazione precedente anche il fatto che alla prima versione in quarta rima dell'*Amor di Marfisa* seguano una prima riscrittura in ottave del testo[18], quindi l'edizione a stampa (sempre in ottave) e, infine, un'ultima redazione[19], in cui il poema è diluito in 24 canti.[20] Ci si trova pertanto di fronte ad un testo stratificato, in cui ad una prima versione in quartine (1) segue una redazione manoscritta (con numerose varianti) in ottave (2), a sua volta seguita dalla redazione a stampa (3); anche quest'ultima viene poi nuovamente rielaborata (4), in previsione di una nuova edizione completa dell'opera, mai realizzata.

Alla luce di queste considerazioni, colpisce il fatto che Torquato Tasso nei *Discorsi del poema eroico* (dopo una lunga dimostrazione volta ad argomentare quale fosse il verso più adatto ai poemi eroici in volgare, in cui rifiuta l'endecasillabo sciolto ed opta decisamente per l'ottava rima) ricordi «'l Danese di Marfisa» tra le *auctoritates* che si sarebbero servite consapevolmente dell'ottava. Proprio il Cataneo si è, invece, votato assai tardi alla scelta di questo metro, tentato dapprima dalla quarta rima e dalla metrica barbara. Riprendendo le argomentazioni del Tasso a favore dell'ottava, si vede ch'egli parte da considerazioni sulle caratteristiche specifiche di ognuna delle tre scelte possibili:

17. Sulla tragedia del Cinquecento e, in particolare, sulle sperimentazioni metriche rivolte a questo genere letterario resta importante Neri 1904.

18. Riportata dal manoscritto L. V. 139, ricco di varianti e correzioni sia d'autore che di un'altra mano non identificata.

19. Questa stesura, parzialmente autografa ma per lo più di mano del nipote di Danese, Nicolò, è riportata dal Codice Chigiano I. VI. 239. La redazione integra tra le carte manoscritte numerosi fogli dell'edizione a stampa del 1562 con aggiunte e correzioni.

20. Anche se in realtà il frontespizio, premesso all'opera dal nipote, dichiara che il poema è incompleto poiché avrebbe dovuto essere in 40 canti.

> Ma fra i versi nostri quel d'undici sillabe è atto al parlar magnifico, ed è quello che riceve maggiore ornamento. Il terzetto ha troppo stretto seno per rinchiudere le sentenze dell'eroico, il quale ha bisogno di maggior spazio per spiegare i concetti, e oltre a ciò non ricerca una catena perpetua, né i riposi così lontani, come sono nel capitolo, ma, spiegando i suoi concetti in più largo e più ampio giro, spesso desidera dove acquetarsi. [...] Ma ne la stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità; la quale non è propia de la scena, ma conviene a' poemi eroici [...] (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, p. 252)

e quindi, per dare ulteriore credito al suo discorso, finora motivato solo dalla convenienza, fa presente che quel verso è preferibile anche sulla base dell'*auctoritas*; numerosi sono, infatti, i grandi poeti che ne hanno fatto uso:

> Laonde il poeta eroico può elegger questa inanzi ad ogn'altra testura di rime. E 'l Boccaccio, che prima trattò dell'armi e degli amori in questa lingua, fece di lei giudiziosa elezione; [...] Scelgasi dunque la stanza, o l'ottava che vogliam dirla, per attissima al poema eroico oltre tutti gli altri modi di rimare che son propri e naturali della favella toscana, e seguasi non sol la ragione, ma l'autorità di coloro che l'hanno adoperata in materia d'amore e d'arme: perché, doppo il Boccaccio, in questo verso Luigi Pulci scrisse il *Morgante*; e 'l fratello il *Ciriffo Calvaneo*; e Angelo Poliziano (uomo di gran dottrina e di gran giudizio in que' tempi) l'amore e le giostre di Giuliano de' Medici; e 'l Boiardo *Orlando Innamorato*; e l'Ariosto *Orlando furioso*; Pietro Aretino *Angelica innamorata*; e Luigi Alemanni *Giron Cortese* e l'*Avarchide*; e 'l Tasso l'*Amadigi* e 'l *Floridante*, oltre il *Guidon Selvaggio* che fu da lui prima cominciato; e 'l Dolce il *Sacripante*, *Achille* e gli altri poemi; e 'l Giraldo cantò d'Ercole in questo medesimo modo; e 'l Danese di Marfisa; e 'l Bolognetto del Costante; e 'l Pigna scrisse col medesimo gli *Eroici*; oltra tanti altri nobilissimi ingegni che hanno trattato le favole e le materie d'amore (Tasso, *Discorsi del poema eroico*, p. 255).

D'altra parte, la presenza del Danese in questo lungo elenco di autori che hanno scritto poemi in ottave contrasta con la mancata menzione del Cataneo nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*. Fatto curioso al quale è difficile dare una spiegazione plausibile, giacché il sodalizio biografico-letterario tra il maturo Danese e il giovane «apprendista» Torquato[21] si dipa-

21. Sul rapporto che avrebbe legato Danese all'apprendistato letterario del giovane Torquato Tasso si vedano soprattutto: Gerini 1829, 162-63; Campori 1873, 67-69; Campori 1883, 219-25; Mazzoni 1887, 91-113; Solerti 1895, vol. I, 47-52; De Renoche 1912; Caretti 1953; Raimondi 1962; Agnes 1964; Resta 1997; Daniele 1997 e, infine, Ritrovato 1999.

na tutto attorno alla fine degli anni '50 e i primi anni '60, il periodo, insomma, in cui nascono il primo abbozzo della *Liberata* (il *Gierusalemme*), il *Rinaldo* (peraltro pubblicato presso lo stesso stampatore e nello stesso anno della *Marfisa*) e appunto i *Discorsi*. Vale la pena anche soffermarsi sui giudizi del Tassino sul più anziano maestro, proprio nel *Rinaldo*: in quest'opera, non manca la menzione per il Danese, ricordato più volte nella *Nota* ai lettori, come colui che avrebbe esortato il giovane Tasso alle fatiche letterarie, e poi annoverato anche all'interno del poema. La prefazione del poema, primo vero testo di teoria poetica del giovane scrittore, indugia a lungo sulla diffidenza del padre Bernardo nei confronti della dedizione del figlio alla poesia, e dà, contemporaneamente, un quadro delle amicizie e delle frequentazioni del Tasso. E proprio tra coloro che spinsero Torquato a scrivere il *Rinaldo* figura Danese:

> Nulla di meno, spinto dal mio genio, il quale alla poesia sovra ad ogn'altra cosa m'inchina, e dall'esortazioni de l'onoratissimo M. Danese Cattaneo, non meno ne lo scrivere che ne lo scolpire eccellente; essendo poi in questa opinione confermato da M. Cesare Pavesi, [...] osai di pormi a quest'impresa, ancor che sapessi che ciò non sarebbe per piacere a mio padre (Tasso, *Rinaldo*, p. 59).

Poi il Cataneo, oltre ad essere ricordato come uno il cui giudizio era molto stimato dal padre Bernardo (Tasso, *Rinaldo*, p. 60), è annoverato un'altra volta verso la fine della prefazione, là dove il Tasso si sofferma ad analizzare le caratteristiche del suo poema e spiega il motivo che l'avrebbe spinto a discostarsi «da la via de' moderni» – evitando di premettere, come avevano fatto gli affezionati dell'Ariosto e anche il padre Bernardo, ad ogni canto proemi e moralità –, senza tuttavia aderire in tutto ai precetti di Aristotele:

> Quest'altri gravemente mi riprenderanno che non usi ne' principii de' canti quelle moralità e quei proemi ch'usa sempre l'Ariosto; e tanto più che mio padre, uomo di quell'auttorità e di quel valore ch'il mondo sa, anch'egli tal volta da quest'usanza s'è lasciato trasportare. Benché da l'altra parte, né il principe de' poeti, Virgilio, né Omero, né gli altri antichi gli abbiano usati, ed Aristotile chiaramente dica ne la sua *Poetica*, la qual ora con gloria di sé e stupore ed invidia altrui spone in Padoa l'eloquentissimo Sigonio, che tanto il poeta è migliore quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare. Il qual precetto ha benissimo osservato il Danese in un suo poema composto ad imitazione degli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile; per la quale ancora me egli esortò a caminare (Tasso, *Rinaldo*, pp. 61-62).

L'autorità di Danese prevale dunque sull'autorità paterna e l'*Amor di Marfisa*, con i frequenti monologhi dei personaggi che spezzano l'unità dell'azione e introducono nuovi particolari e nuove vicende, diventa un modello da imitare. Ma il Tasso si ricorda del Cataneo tanto nella prefazione, quanto all'interno dell'opera, in cui Danese è citato questa volta per le sue doti di scultore:

> Mira Rinaldo la bella opra, e 'ntanto
> novo ed alto stupore il cor gli assale:
> l'opra ch'a l'altre toglie il pregio e 'l vanto,
> cui Fidia alcuna mai non fece eguale,
> o il mio Danese, ch'a lui sovra or tanto
> s'erge quanto egli sovra gli altri sale;
>
> (*Rinaldo* III 58, 1-6)

Resta da chiarire il motivo per cui il Cataneo abbia abbandonato la quarta rima e sia passato all'ottava; anche se non è escluso che in quegli anni la scelta dell'ottava rima come metro preminente o unico del poema (come è testimoniato proprio da quanto ha scritto il Tasso) portasse a tacere esperienze diverse; probabilmente per questo Danese potrebbe aver deciso di riscrivere in ottave il suo poema più impegnativo, consapevole che era l'ottava ormai il verso canonico per quel genere poetico.

Ma la quarta rima narrativa adottata da Danese presenta un'altra particolarità: lo schema metrico ABCB, CDED, EFGF. Sia nella *Marfisa* che nella *Teseide*[22] si trova questa sorta di quartina incatenata in cui rimano il secondo verso con il quarto, mentre la rima del terzo funge da legame con la quartina successiva, in cui torna al verso 1; di conseguenza il verso iniziale di ogni canto resta irrelato. Per dare un saggio dello schema in questione si riporta il proemio (le tre quartine iniziali e il primo verso della quarta) della *Teseide*:

22. A c. XIIIr di Chigi I. VI. 238 si legge il frontespizio dell'argomento in prosa della *Teseide*: «Argomento / Della Teseide, / Poema Heroico / Del / S(ignor) Danese Cattaneo, / Diuiso / In Dodici Libri»; segue a c. 16r, dopo il testo degli argomenti in prosa, il frontespizio del poema con l'avvertimento che l'opera non è completa: «La / Teseide Poema / Heroico / In quarta rima, / Distinto in dodici libri, / Del / Signor Danese Cattaneo. / Sono due libri solamente, essendosi perduti / gli altri dieci, e questi due anc(ora) / sono difettosi, mancando il / primo libro in un loco, / et il secondo / in due».

Quel magnanimo re cantar vorrei,
che d'Ercole non meno è giusto e forte;
a tanti uomini iniqui, empi e rapaci,
diè con le proprie man debita morte;

quel che di Scitia le guerriere audaci
vinse e frenò, centauri, il furor vostro;
quel che da tanti guai liberò Atene
occidendo il crudel cretico mostro.

E vorrei cantar l'armi, che di pene
sì crude la aggravaro; oh dunque amica
Musa innalza il mio stil, consenti ch'io,
del bel tuo pletro al suon, cantando dica

quel ch'or cantar mi sforza alto disio.

(*Teseide*, c. 17r)

E tuttavia, quello che potrebbe sembrare uno schema metrico complesso, o per lo meno alquanto ricercato, può essere facilmente sciolto in uno schema molto più banale:[23] escludendo il primo verso di ogni canto, come detto irrelato, si ottiene una normalissima sequenza a rima alternata (X) ABAB, CDCD, ... Il sospetto sembrerebbe trovare una conferma proprio nei versi appena riportati: l'andamento sintattico-contenutistico, infatti, sorregge la partitura metrica a rime alternate, poiché la pausa sintattica forte (un punto fermo già di mano dell'autore)[24] posta alla fine del brano (a rigore dopo il primo verso del quarto tetrastico) isola il proemio dall'attacco narrativo,[25] introdotto dall'imperfetto del verbo *essere*, che si legge alla carta successiva:

Era già vecchio e senza figli il figlio
del gran Nettunno, Egeo, che Atene allora
reggea, non senza suo grave periglio,

23. Come è stato suggerito da Arnaldo Soldani, al quale va la riconoscenza di chi scrive: infatti la duplicità di lettura ha permesso di riconsiderare parte del lavoro svolto sotto un'altra luce e condurrà ad ulteriori approfondimenti.

24. Si avverte sin d'ora che in tutti gli esempi, pur non avendo potuto mantenere la punteggiatura del manoscritto, si è cercato di discostarsene il meno possibile e si è dato conto sempre dei casi significativi in cui i segni d'interpunzione forte erano già dell'autore.

25. Anche se uno stacco, seppur di entità minore, si registra già alla fine dell'ottavo verso, quindi a chiusura della prima coppia di quartine incatenate.

sol per l'insidie fattegli ad ogni ora
da gli iniqui figlioli di Pallante,
empio di lui fratello; essi imperando
la quarta parte d'Attica, con quante

sapean frode adoprar, givan cercando
torgli, di invidia accesi, il proprio stato.

(*Teseide*, c. 17v)

Tuttavia, in questo secondo esempio della *Teseide* proprio il primo periodo della narrazione trova una sua legittima conclusione sintattica col punto fermo posto dopo *stato*: la trama sintattica non si adatta alla divisione in quartine, ma tende a trasgredire il confine dei quattro versi; fatto che risulta evidente già dai numerosi *enjambement* che infrangono continuamente l'integrità del verso: *figlio / del gran*; *allora / reggea*; *ad ogni ora / da gli*; *imperando / la quarta parte*; *con quante / sapean frode*; *cercando / torgli*. Del resto, già il primo passo della *Teseide* riportato sopra, pur trovando la sua conclusione sintattica al tredicesimo verso (cioè al primo verso del quarto tetrastico), con mancata coincidenza, come detto, di metrica e sintassi, sottolinea nelle sue partiture sintattiche anche l'andamento a quartina incatenata: l'attacco *quel* è ripreso nell'*incipit* della seconda quartina, e il *vorrei* del primo verso ritorna nell'attacco della terza. A quanto pare, l'uso della quarta rima permette al Cataneo di disporre di un'unità strofica meno rigida dell'ottava, che, all'occorrenza, può essere dilatata, superando il limite dei quattro versi.

Già da questi primi assaggi, pare chiaro che non tutti gli interrogativi possono trovare una soluzione univoca. Ci limitiamo per ora a segnalare[26] che il problema si allarga alle divisioni strofiche segnate dall'autore nel manoscritto. Di fatto, in tutte le opere scritte in quartine presenti in CH[27] non è segnata alcuna divisione tra una quartina e quella successiva. Il testo procede senza stacchi evidenti con l'eccezione (solo per la *Marfisa*)

26. Rinviando ad un contributo successivo per questioni più approfondite che coinvolgano il rapporto tra metrica e sintassi e i problemi di rappresentazione grafica dettati dalla duplicità di letture.

27. Dove il poema *Dell'amor di Marfisa*, preceduto da un riassunto in prosa di tutta l'opera di mano del nipote, occupa le cc. 121r-238r.

di alcune (rare) interruzioni, segnalate dalla presenza di un verso sporgente,[28] non necessariamente coincidenti con la fine di una quartina. La scansione del testo in blocchi, talora anche molto lunghi, si presta a una duplicità di letture e non sembra premiare né la divisione in quartine a rima incatenata, né la divisione in quartine a rima alternata; il Cataneo pare piuttosto voler segnalare con il capoverso sporgente alcuni forti stacchi contenutistici o narrativi. Da un punto di vista sintattico, come già per la *Teseide*, neppure per la *Marfisa*[29] si dà una lettura metrica che si adatti maggiormente alla scansione della quartina: talora sembra corrispondere meglio a pause metriche e stacchi nella progressione narrativa del testo lo schema incatenato, talora, invece, lo schema alternato; in ogni caso la coincidenza tra metro e sintassi non è mai forte e gli *enjambement* sono frequenti. Una terza (e più frequente) possibilità di lettura è rappresentata infine da quei casi in cui l'integrità delle quartine pare trasgredita sistematicamente, alla ricerca di nuovi e più ampi confini testuali, dove le pause si collocano in corrispondenza degli stacchi narrativi.

Un primo esempio[30] di come il confine dei quattro versi possa essere infranto alla ricerca di orizzonti testuali più ampi si legge fin dalla prima carta dell'*Amor di Marfisa*:

Io canterò quell'armi onde il gran Carlo
fe' servi i longobardi empi tiranni;
sì ch'ebbe fine il lor dominio ingiusto,
ch'Italia afflitta avea cento e cent'anni.

Dirò 'l suo gran trionfo, in cui d'Augusto
già Leon Terzo il bel titol gli diede,
onde il seme di lui, d'alto onor degno,
ch'oggi è quel d'Austria, sempiterno erede

restò non pur di questo e di quel regno,
ma del romano ancor cesareo scettro.

28. Tuttavia sempre più rari col procedere del testo, fino a scomparire del tutto.

29. Ma, come detto, solo una campionatura più ampia permetterà di affrontare seriamente il problema.

30. Per quanto riguarda la disposizione del testo, si è scelto di separarlo in quartine (cominciando a contarle dal primo verso) e di mantenere i capoversi sporgenti segnalati dall'autore nel manoscritto.

Né ti sia grave, o Marte, che fra tante
e tante spade tue meschi il mio plettro

qualche amoroso stral, sendo tu amante
di Venere non men, che di Bellona.
Or vi mostrate a me grate e benigne
Vergini sacrosante d'Elicona,

dite meco le guerre che sanguigne
del Tesino e del Po le sponde fero,
quando s'oppose a i duo cristiani capi
il longobardo rege Desidero.

(*Dell'Amor di Marfisa*, cc. 121r–121v)

La prima quartina con il verbo *canterò* in posizione iniziale si conclude regolarmente al v. 4 ma già la seconda, che pur si apre con l'attacco parallelo *dirò*, si conclude sintatticamente al decimo verso, spezzando, per così dire, a metà il terzo tetrastico, al quale si congiunge con l'*enjambement* interstrofico *erede / restò*. Da quel momento in poi l'unità della quartina sembrerebbe infranta: ne sono indicatori sia il forte *enjambement* che unisce il terzo al quarto tetrastico, sia il fatto che quest'ultimo risulti separato sintatticamente dal punto fermo posto dopo *Bellona*. Solo alla fine del passo citato si ristabilisce l'unità strofico-sintattica. Da un punto di vista contenutistico (come segnalato anche dai capoversi sporgenti), la scansione del testo è tripartita: i primi dieci versi costituiscono l'esposizione dell'argomento, i secondi quattro l'invocazione a Marte, cui si chiede perdono perché il discorso sulle armi si mescola agli amori, gli ultimi sei versi contengono la classica invocazione alle Muse, subito seguita dalla prolessi della materia cantata.

Il verso successivo al passo citato (dove inizia la dedica del poema a Carlo V) reca di nuovo un capoverso sporgente, così come reca un capoverso sporgente l'attacco della narrazione a c. 122r:

Era accampato de' cristiani il duce
re Carlo in sul Tesin con le sue schiere,
perché non più noiasser l'alta Roma,
le longobarde genti inique e fiere.

(*Dell'Amor di Marfisa*, c. 122r)

A differenza delle quartine iniziali del primo canto, nell'attacco (le prime sei quartine) del secondo canto l'andamento sintattico, segnalato anche da pause forti (punti fermi o altri segni interpuntivi già di mano dell'autore) o connettivi, premia sicuramente la lettura metrica a quartine incatenate:

> Quindici volte entrato ne l'Ibero,
> e uscito il sol del Gange era altretante,
> poi che dal campo gallico fu tolta
> l'alta presenza del signor d'Anglante.
>
> E già gran vittuvaglia in un raccolta
> in tra l'Adige e l'Adda, era con quella
> pe 'l Po giunto a Cremona, quando a Carlo
> da la Liguria andò sì ria novella.
>
> Pensò 'l provido re prima aspettarlo,
> che gir Marfisa a Genova lasciasse,
> per non tanto disgiugner le sue squadre,
> ch'in pericolo il campo ne restasse;
>
> ma rimaner de' tradimenti il padre,
> fe' 'l suo saggio pensier d'effetto voto.
> Ei tanto a la prestezza del soccorso
> di Ranier lo spronò, che quando noto
>
> gli fu ch'Orlando ove finisce il corso
> del Lambro era non lunge, andar con diece
> milia soldati l'inclita reggina
> e 'l buon Dudon, verso Liguria fece.
>
> Sperando accrescer più con la vicina
> schiera, che 'l giorno prossimo aspettava,
> le sue forze invincibili, che allora
> con quella che sen gi' non le scemava.
>
> (*Dell'Amor di Marfisa*, cc. 170r-170v)

La prima e la seconda quartina si chiudono con un punto fermo (presente anche nel manoscritto e di mano dell'autore) con perfetta coincidenza tra metro e sintassi se la lettura non esclude dal conteggio il primo verso irrelato. Lo stacco tra il terzo e il quarto tetrastico è segnato da una pausa interpuntiva semiforte (un punto e virgola, presente già nel mano-

scritto e di mano dell'autore) accompagnata dalla disgiunzione *ma* che dà inizio alla quartina successiva; la continuità sintattica è forte, invece, tra il quarto e il quinto tetrastico (uniti dall'*enjambement noto / gli fu*), ma quest'ultimo si chiude poi con un punto fermo (già nel codice) in coincidenza con la fine della quartina incatenata. Tuttavia tra la penultima e l'ultima quartina riportate c'è continuità sintattica e il punto fermo indicato dall'autore potrebbe a buon diritto essere letto come una virgola o un punto e virgola.[31] Deciso, invece, lo stacco metrico e sintattico alla fine delle quartine riportate. Anche le quartine successive al passo citato:

> Questa speranza, e più quella che ogniora
> tenne in te, Difensor d'ogni sua impresa,
> de gli eserciti Dio potente in guerra,
> e il non temer che ne la tregua offesa
>
> far gli devesse una assediata terra,
> né l'altre ne la pace, e 'l creder molto
> a Gan, fer che dell'armi più pregiate
> fusse al campo real l'aiuto tolto.
>
> (*Dell'Amor di Marfisa*, c. 170v)

sono strettamente legate tra loro dall'*enjambement* tra l'ultimo verso della quartina precedente e il primo verso di quella successiva (*offesa / far gli devesse*), ma trovano una loro conclusione con il punto fermo finale.

Da una prima, parziale, campionatura si può dire che nella *Marfisa* una lettura a quartine alternate non premierebbe affatto l'integrità metrico-sintattica: in quel caso, infatti, la continuità sintattica verrebbe sempre spezzata dalla diversa scansione metrica. Sintomo questo, forse, del fatto che il Cataneo nell'ideazione e soprattutto nella fase di stesura della sua opera non procedesse a schemi rimici alternati? Piuttosto, la prima conclusione cui si può giungere osservando gli esempi riportati è che sembrerebbe premiata una lettura poco rispettosa dell'integrità della strofa di quattro versi, non adatta al periodare ampio della narrazione epica, e tuttavia abbastanza libera (a differenza dell'ottava) da poter essere dilatata a seconda delle esigenze.

31. Sul problema dell'interpunzione nell'edizione del testo e, conseguentemente, sulla possibilità di diverse e contrastanti letture sintattiche si vedano Praloran 1988 e Soldani 1999, 305-6.

La questione resta aperta e merita certamente ulteriori riflessioni. Canonico invece lo schema metrico alternato (ABAB, CDCD, EFEF) adottato dal Cataneo nel poema *Il Peregrinaggio di Rinaldo*[32] e nelle quartine encomiastiche rivolte a Carlo V, come testimoniano i primi versi della prima opera:

> Canta, o Musa, i travagli sostenuti
> dal buon Rinaldo in vari lidi, quando
> fu morto Carlo, avendo già perduti
> la sorella, il cognato e il forte Orlando.
>
> Egli pien di dolor poiché da questo
> viver caduco e fral vide partirli,
> sospirando ad ognior languido e mesto
> suplicava la morte che a seguirli
>
> guida gli fusse, né mai in terra poi
> più rise o ragionò di cosa lieta.
>
> (*Peregrinaggio di Rinaldo*, c. 253r)

La quartina di endecasillabi a schema rimico alternato (o incrociato) è la forma più tipica della canzone-ode di imitazione metrica oraziana; nel Cinquecento ne fanno uso nella lirica Bembo, Trissino, Chiabrera e Testi.[33] Per ritrovare la quartina alternata in testi di più ampio respiro bisogna, invece, recuperare nella poesia duecentesca opere come quelle dell'Anonimo Genovese o il poemetto veronese anonimo *Della caducità della vita umana*.

Dalla quartina all'ottava: analisi di una trasformazione

Non è di poco conto osservare la trasformazione che ha subito il poema maggiore del Cataneo. Il passaggio dalla quartina all'ottava richiede, talora, un difficile *labor limae*, poiché restano preclusi tentativi di recupero di ampie porzioni di testo, a meno di non riuscire a mantenere la

32. A c. 252r di CH si legge il frontespizio del poema: «Il / Peregrinaggio di Rinaldo, al / Santo Sepolcro, / Dopo la morte di Carlo Magno, e de Paladini; / Poema / In quarta Rima / Del / Signor Danese Cattaneo: / Manca la maggior parte».

33. Si veda soprattutto Beltrami 1994, §93-95 e §247.

coesione testuale modificando esclusivamente le parole rima, operazione certo complessa e solo raramente realizzabile. Più semplice risulta naturalmente riadattare i versi partendo dalla parola rima, cosa che qui è possibile per i versi 1, 2 e 4 di ogni quartina, mentre la parola rima del verso 3 deve essere di volta in volta riadattata. Tuttavia, come si è appena osservato, ragionando anche per la *Marfisa* in termini di quartine alternate (ed escludendo quindi il primo verso di ogni canto) parrebbe logico che l'autore tendesse a recuperare dal testo in quarta rima i due distici alternati a cavallo tra una quartina e quella successiva.

Si noterà che la caratteristica di maggiore spicco, nel passaggio dalla redazione in quartine (1) alla prima (2) e seconda redazione (3) in ottave, è il recupero delle similitudini già presenti nella prima stesura, le quali naturalmente meglio si prestano ad essere riusate. Un primo assaggio di come il metro costringa l'autore a ripensare il testo, e talora gli impedisca di ricostruire i versi proprio partendo dalle parole-rima, si può vedere nell'esempio sotto riportato. Il momento è significativo: dopo la tregua tra franchi e longobardi, i pavesi assediati aprono le porte della città per uscire, ma presi dallo sconforto esitano, come chi ha timore di tornare in mare, benché questo sia ormai tranquillo, dopo aver rischiato di affogare. Dal punto di vista contenutistico la similitudine è identica nelle tre redazioni, quarta rima (1), prima stesura in ottave (2) e redazione a stampa (3), tuttavia sono significative proprio alcune differenze di natura microtestuale (si veda l'esempio che segue). Se il sostantivo *diporto* è subito abbandonato a favore di *piacer*, la prima redazione in ottave mantiene ancora il sintagma *sals'onde*, benché già il verbo *torni*, parola rima nel testo in quartine, sia spostato in *incipit* di verso, dando così più forza all'*enjambement* (complemento indiretto / verbo). Poi però la risalita del verbo *torni* al verso precedente, con la conseguente cancellazione dell'*enjambement*, porta con sé l'eliminazione dell'aggettivo *salse*. Da notare ancora nello stesso esempio il caso di recupero totale di un verso (I 128, 1 della redazione in quartine), che passa invariato nelle redazioni successive, mentre nel verso seguente la parola rima *rimembrando* è costretta dallo schema rimico a passare in *incipit* di verso. Naturalmente, là dove era possibile, Cataneo ha mantenuto le parole rima, come è accaduto per *onde* : *seconde*:[34]

34. Negli esempi riportati si è usato il corsivo per evidenziare i termini o i versi iden-

1
Com'uom che per diporto in le *sals'onde*
ov'ei fu già *per profondarsi torni,*

che benché allor sian placide e seconde,
pur l'andato *periglio rimembrando*
ne l'animo il timor vecchio rinova;

(*Marfisa* I 127, 3-4 e I 128, 1-3)

2
Com'uom che per piacer nelle *sals'onde*
torni, ov'ei fu per profondar talora,
che benché allor sian placide e seconde,
rimembrando il *periglio*, teme ancora;

(*Marfisa* IV 35, 1-4)

3
Com'uom che per piacer *torni* ne *l'onde*
ov'ei fu per sommergersi talora,
che benché allor sian placide e seconde,
rimembrando il *periglio*, teme ancora;

(*Marfisa* IV 35, 1-4)

Nonostante le difficoltà dell'operazione, sono numerosi i casi in cui ampie porzioni del testo in quartine passano, spesso senza modifiche, nel poema in ottave. Concordanze significative si osservano tra II 154-57 della redazione in quartine (1) e XI 43-44 del testo in ottave (2). Anche dal punto di vista contenutistico la situazione è la stessa: Marfisa e il suo esercito devono attraversare un fiume, ma le acque sono così profonde, che se non fosse per l'intervento delle ninfe, cavalli e cavalieri rischierebbero di affogare. L'episodio è avvicinato dall'autore alle gesta dell'imperatore Carlo V, allorché egli dovette passare con i suoi uomini il torrente Albi, per recarsi a combattere contro l'esercito dei principi protestanti:

1
Entran nel fiume a gara i cavalieri,
fendono e con la schiuma imbiancan l'onde
i lor cavalli, e risonar fan quelle.
Già il ventre ognun di lor dentro v'asconde,

e v'avrebbono ascoste anco *le selle;*
ma le ninfe del rapido e profondo
fiume, sotto a i lor piè, gli omeri posti,
sospesi gli tenean dal basso fondo.

2
N'entra ne l'acque torbide e profonde
parte invocando il Re de l'alte stelle.
Fendono e con la schiuma imbiancan l'onde
i lor cavalli, e risonar fan quelle.
Già il ventre ognun di lor dentro v'asconde,
e v'avrebbono ascoste ancor *le selle;*
ma le ninfe de l'acque i destrier presi,
dal basso fondo gli tenean sospesi.

tici nelle diverse stesure e il sottolineato per indicare forte identità di contenuti là dove manca una corrispondenza lessicale precisa. La numerazione delle quartine e delle ottave della *Marfisa* è quella che si legge in Gavagnin 2000.

Così ne l'Albi allora ch'ivi fosti
vittorioso, a te Cesare avvenne.
Te Quinto Carlo Massimo, te sopra
l'Albi e teco il tuo esercito *sostenne,*

de le sue ninfe il coro, sol per opra
di Dio ch'a tanta impresa allor ti spinse.
Allor ch'ivi il tuo ferro i campi e l'acque
del fiero sangue di Sassonia *tinse;*

(*Marfisa* II 154-57)

Così nell'Albi, allora ch'ivi fusti
vittorioso, a te Cesare avvenne.
Te Quinto Carlo onor de' grandi Augusti,
te sopra *l'Albi* col tuo stuol *sostenne*
l'angelo, allor che per punir gli ingiusti
eretici, varcarlo ti con*venne,*
quando il tuo ferro del lor sangue il *tinse,*
che venisti, vedesti e Cristo vinse.

(*Marfisa* XI 43-44)

Anche qui si ha l'impressione che l'autore, là dove la rima lo permette, cerchi di recuperare, senza introdurre ulteriori modifiche, la prima stesura. Innanzitutto si nota che a quattro quartine della prima redazione (1) corrispondono due ottave della seconda stesura (2). C'è quindi identità nel numero dei versi. L'attacco *Entran* non è mantenuto in (2) anche se poi, forse proprio per un recupero della redazione in quartine, torna in (3). I vv. XI 43, 3-6 della redazione in ottave riprendono quasi esattamente i vv. II 154, 2-4 155, 1 di (1). In effetti spesso Danese sfrutta proprio la possibilità di recuperare i quattro versi a rima alternata a cavallo fra due quartine, che non hanno bisogno di adattamenti per passare nella stesura in ottave. Entrambe le stesure continuano con *ma le ninfe* (II 155, 2 e XI 43, 7). Poi, però, la rima baciata che chiude l'ottava costringe l'autore a cercare una nuova soluzione che, in questo caso, egli trova abbastanza facilmente, giacché l'ultimo verso dell'ottava 43 riprende con un minimo spostamento 155, 4.

Anche la seconda ottava recupera nella stessa forma (con la sola variante grafica *fosti* > *fusti*, introdotta forse per ragioni metriche) II 156, 1-2 della quarta rima. Poi però la redazione in ottave prende le distanze dalla prima stesura e elabora nuove soluzioni, benché i contenuti e talora le parole rima (*sostenne, tinse*) o le sole rime rimangano invariati.

In realtà, le porzioni di testo appena riportate narrano solo la fine dell'episodio, che è molto più lungo e complesso. L'esercito di Marfisa, infatti, giunto di notte sulla riva del fiume, si ferma e si interroga su come sia possibile superare le acque. Dopo un momento di incertezza un guerriero (più di uno nella redazione in ottave, in cui, tra l'altro, il riconoscimento del guado è successivo) si ricorda il punto in cui qualche tempo prima aveva superato quello stesso fiume. Provvidenziale è però l'aiuto di

Dio, che illumina il guado. Marfisa allora rivolge una preghiera di ringraziamento al Signore, quindi invita i cavalieri a caricare ognuno un pedone in groppa al proprio cavallo, e ad attraversare il fiume.

Questa volta le differenze tra la redazione in quartine (1) e la prima redazione in ottave (2) sono minime dal punto di vista contenutistico, ma significative sotto il profilo testuale:[35]

1

Già dove con veloce e violente
corso, e con alto suon, la Scrivia seco
e pietre e legni trae, giunta si vede.
Nulla sua luce o vista a l'atro e cieco

nostro emisfero allor Delia concede;
solo appaiono in ciel le stelle ardenti,
tal che 'l rimbombo e 'l furiar de l'onda,
giunti al notturno orror, dubbiar le genti

galliche fan com'ir da l'altra sponda
possan del minaccioso alpestre fiume.
S'offron gran doni a chi ne trovi il guado;
ma per esser gran tenebre e costume

non vadarlo ivi alcun, se non di rado,
non è chi in loco tal trovar lo possa.
Trovalo al fine Iddio, da la cui santa
destra Marfisa a tal impresa è mossa.

Fa ch'ad un cavalier, mentre ch'in tanta
dificultade è ognuno, in mente rieda
già varcate ivi presso aver quell'onde.
Fa ch'ove è il vado, acciò che meglio il veda,

splendan l'acque del fiume e le sue sponde;
e che da l'alto ciel tal lume scenda.
Trae la vista d'ognuno a sé la *luce*,
che quivi par che l'acqua e l'aria accenda.

Sembra l'alto splendor ch'ivi *riluce*,
quel che già folgorar lieti vedeste,
etiopi regi, a l'umil tetto sopra,
sotto cui nacque il Regnator celeste.

2

E già 've seco furibonda porta
la Staffa, alto fremendo, arbori e sassi,
giugne; ma chi le mostrerà la porta
per l'acque sì ch'a l'altra riva passi,
cui sì alzate han le pioggie, che la guida
stessa trovarne il varco si diffida?

Facella ivi non luce, ivi nasconde
la luna l'alma sua faccia lucente,
tal che 'l rimbombo e 'l furiar de l'onde
giunto al notturno orror, la franca gente
non pur, ma le sue guide ancor confonde,
nel trovar vado al rapido torrente.
S'offron gran premi a chi primier lo trova,
ma in van per ritrovarlo ogniun fa prova.

Trovalo al fine Dio, l'alto favore
del quale in ogni impresa a i franchi è duce.
Ecco che con altrui gioia e stupore
scende da l'alto cielo una gran *luce*
con rai d'argenteo lucido colore,
che sopra l'onde e 'l lido lor *riluce*;
qual sopra Betelem chiara rilusse
la stella che i tre magi ivi condusse.

Tragge ogni vista a lor quei raggi ardenti,
che accender mostran l'acque e le sue prode.
«Miracol» grida ogniun con bassi accenti;
ed ella *così dir suplice s'ode*:
«Quai voci, o Re del ciel, sarian possenti
a darti d'un tal don debita lode?

35. Nell'esempio riportato l'ottava XI 42 bis si legge solo nella prima stesura manoscritta.

Tosto ove 'l ciel tal maraviglia adopra,
corre con gli altri l'inclita guerriera;
ch'in quella parte sia del fiume il varco
narrale il cavalier ch'istrutto n'era;

e che d'assicurarlo a tutti il carco
sopra la propria vita prender vole.
S'offron mill'altri seco esser de' primi,
fatti sicuri da le sue parole,

ma più da i raggi ardenti, che i sublimi
spargon tetti del ciel sopra quell'acque.
Ond'a lei *così dir suplice s'ode*:
«Padre divin, cui, per guidarne piacque

qui tal luce mandar, chi mai dar lode,
chi mai renderti appien gratie potria?
Ah quanto al tuo favor, quanto debbiamo,
se ne' nostri bisogni, anzi che sia

a te chiesto dal prego, ne godiamo.
Tu sicuri i pericoli ne rendi,
tu le dificultà facili e piane,
tu, in ogni impresa, noi salvi e difendi.

Te dunque seguitiam, *che mai* non *vane*
de' tuoi seguaci le speranze festi.
Chi fia, te duce, non mai sempre ardito?
Chi sarà che per tema addietro resti

non che a varcar quest'onde, favorito
da la tua destra essendo, ma a gir anco
per mezo, quando occorra, al *fuoco ardente*»?
Con tal parlar più desioso e franco

rende al passar l'esercito, e consente
che Anselmo, il cavalier che s'era offerto
primo il vado tentar, primo lo *varchi*,
com'uom più di lor tutti in farlo esperto.

Vuol ch'al destrier di lui le *groppe carchi*
un de' pedoni, e così a gli altri tutti,
perché da quegli sian tutti i guerrieri,
de la Scrivia a l'altro argine condutti.

(*Marfisa* II 138-53)

Che senza aspettar prego, or d'alto aiuto
al gran nostro bisogno hai provveduto.

Tu le dificultà facili e piane,
tu sicuri i pericoli ne rendi.
Te seguiam dunque, *che* non *mai* l'umane
speranze in te fondate vilipendi.
Quai voglie in te drizziam che restin *vane*?
Chi fia tra noi, se di tua fé l'accendi,
ch'este acque non pur varchi arditamente,
ma non passi anco igniudo il *fuoco ardente*»?

Con tal parlar l'intrepida donzella
ringratia Dio, rincora i suoi guerrieri;
i quai con detti e cenni arditi a quella
mostran pronti a gli effetti i lor voleri.
Ma già l'apparsa lucida facella
celeste a duo francesi cavalieri,
non ch'a le guide, il varco ivi ha mostrato,
ch'avean pochi dì avanti ambi varcato.

E col voler di lei fa del dubbioso
passo tosto l'un d'essi esperienza.
Ella visto vadar l'impetuoso
torrente de l'esercito in presenza,
ad ogni cavalier, poi che bramoso
n'è ogniuno, di passarlo dà licenza.
Ma vuol che d'un pedon le *groppe carchi*
ogni cavallo, acciò che duo ne *varchi*.

(*Marfisa* XI 37-42, e XI 42 bis)

Confrontando le due versioni ci si rende conto che la riscrittura del poeta questa volta è radicale. Certo c'è qualche caso di recupero di versi, come II 139, 3-4 (del verso 4 è recuperato solo il primo emistichio) che passa quasi identico in XI 38, 3-4, e II 149, 2-3 che, invertiti i due versi, passa a XI 41, 1-2, ma sono molto più frequenti i recuperi di minime porzioni di testo, a volte solo di un sintagma o dell'*incipit*. Ad esempio in XI 38, 7 l'attacco *S'offron gran* è ripreso dalla quarta rima, ma il verso è subito variato sostituendo il *doni* con *premi*, benché la sostituzione non sia richiesta dal metro. Forse la scelta del termine *premi*, più che a ragioni semantiche, sarà legata alla ricerca eufonica. *Premi* allittera con *primier* e *prova*, ma anche con *trova* e *ritrovarlo*. Altri casi di recupero sono *Et ella così dir suplice s'ode* (XI 40, 4) che si leggeva in II 147, 3, mentre *fuoco ardente* passa da II 151, 3 a XI 41, 8. E si potrebbe continuare, ma gli altri casi sono facilmente ricavabili confrontando i due testi.

Per concludere, il Cataneo scrittore sembra poter riservare, almeno sotto il versante metrico, nuove sorprese. Anche nell'ambito della metrica barbara, il carrarese si è esercitato con passione e fatica, com'è dimostrato dalle due versioni (una in esametri e l'altra in ottave) del poema *La Germania domata*:[36]

Canto la gran guerra, che il Quinto intrepido Carlo,
soccorso essendo dalla destra invitta di Cristo,
fe' con la germana ferocissima gente superba.
Egli il quale in terra con armi e leggi la santa
Religion nostra da frode e violenza sicura
conservar debbe [manca]
Movi il cantar mio, tu Massimo Eterno Motore,
mentre in tuo onor narro come il gran Cesare ch'oggi
vittorioso guida qua giù gli eserciti tuoi
reso ha, te Duce, sì umil l'Alemagna superba.

36. A c. 277r di Chigi I. VI. 238 si legge il frontespizio della *Germania domata*: «La / Germania Domata; / Poema / Non finito, In / Ottaua Rima. / Del / Signor Danese Cattaneo»; a c. 281r appare il frontespizio dello stesso poema nella stesura in esametri: «La / Germania Domata, / Poema Heroico / In Versi esametri uolgari della misura / de Latini / et un altra opera nel medesimo metro, in / Lode di Cosimo primo de / Medici Gran Duca / di / Toscana. / Ambedue imperfette; anzi appena cominciate / Del / Sig(nor) Danese Cattaneo».

Tua pur signore, pur tua fu l'impresa felice
ch'oggi ridir bramo, tu pur favorendola fosti
[..]

(*Germania domata*, c. 282r)

L'arme, onde già dal Quinto Carlo doma
la gran Germania fu, cantar desio,
quando l'Impero e 'l buon Pastor di Roma
seco e con Pietro ancor difese Dio.
Dunque egli or che di stelle orna la chioma,
favor nel Cristo impetri al canto mio,
e per lui s'erga a sì sublime segno,
che l'eccelse opre sue cantar sia degno.

O cavalier fortissimo di Cristo,
o di Giesù vittorioso Duce,
il cui spirto real tra quelli or misto
de i santi eroi nel quinto ciel riluce,
poiché dal nume tuo beato è visto
l'alto disio ch'ora a cantar m'induce,
dimmi onde fu che le robuste mani
t'armar già contra i principi germani.

(*Germania domata*, c. 278r)

Riferimenti bibliografici

a) Edizioni e manoscritti di riferimento

Cataneo, Danese, *Dell'amor di Marfisa*, Venezia, Francesco de Franceschi senese, 1562.

Cataneo, Danese, *Dell''amor di Marfisa*, poema in quarta rima, ms. Chigi I. VI. 238, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 120r-238r.

Cataneo, Danese, *Dell'amor di Marfisa*, poema in ottava rima, ms. Chigi L. V. 139, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 2r-214v.

Cataneo, Danese, *Il Peregrinaggio di Rinaldo*, poema in quarta rima, ms. Chigi I. VI. 238, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 252r-267v.

Cataneo, Danese, *La Germania domata*, poema in ottave, ms. Chigi I. VI. 238, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 277r-279v.

Cataneo, Danese, *La Germania domata*, poema in esametri, ms. Chigi I. VI. 238, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 281r-282r.

Cataneo, Danese, *La Teseide*, poema in quarta rima, ms. Chigi I. VI. 238, Biblioteca Apostolica Vaticana, cc. 16r-96v.

Daniello, Bernardino, *Della Poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. I, pp. 226-318.

Tasso, Bernardo, *Rime*, Torino, Edizioni Res, 1995.

Tasso, Torquato, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 57-259.

Tasso, Torquato, *Rinaldo*, a cura di M. Sherberg, Ravenna, Longo, 1990.

Tolomei, Claudio, *Versi, et regole della nuova poesia toscana*, Roma, per Antonio Blado d'Asola, 1539.

Trissino, Gian Giorgio, *La V e la VI Divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. II, pp. 5-90.

Varchi, Benedetto, *Della poesia*, in *Opere*, Trieste, sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1859, vol. II, pp. 694-733.

b) Studi critici

Agnes 1964 = R.A., *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, LI, 16, pp. 117-43.

Arbizzoni 1977 = G.A., *Esperimenti di metrica eroica tra cinque e seicento*, «Il Contesto», 3, pp. 183-207.

Arbizzoni 1999 = G.A. (a cura di), *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la corte dei Della Rovere*, Atti del Convegno, Urbino-Pesaro, 18-20 settembre 1996, Ancona, Il Lavoro Editoriale.

Baldassarri 1982 = G.B. (a cura di), *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Padova, Unicopli.

Beltrami 1994 = P.B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Borsetto 1982 = L.B., *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla storia del verso*, in Baldassarri 1982, pp. 91-127.

Borsetto 1997 = L.B., *Utopia, profezia, armonia. L'*Eridano *di Francesco Patrizi «In nuovo verso eroico»*, ST, 45, pp. 185-208.

Borsetto-Da Rif 1997 = L.B., B.M.D.R. (a cura di), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.

Campori 1873 = G.C., *Cataneo Danese*, in *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori... nativi di Carrara*, Modena, Vincenzi, pp. 67-69 (anche in ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1969).

Campori 1883 = G.C., *T. Tasso e gli Estensi*, «Atti e memorie per la deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», ser. III, vol. I, parte I, Modena, pp. 219-25.

Caretti 1953 = L.C., *Sul Gierusalemme*, ST, 3, pp. 3-23, poi in *Filologia e critica. Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

Daniele 1994 = A.D., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra.

Daniele 1997 = A.D., *Sul* Rinaldo, in Borsetto-Da Rif 1997, pp. 141-69.

De Rosa-Sangirardi 1996² = F.D.R., G.S., *Introduzione alla metrica italiana*, Biblioteca Aperta Sansoni, Milano.

De Renoche 1912 = E.D., *Intorno all'«Amor di Marfisa» di Danese Cattaneo*, «Giornale storico della Lunigiana», 4, pp. 142-54.

Gavagnin 2000 = C.G., *La* Marfisa *di Danese Cataneo. Dalla stesura in quarta rima alla stampa (1562): edizione del testo e fasi dell'elaborazione*, Venezia, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Italianistica e di Filologia Romanza, tesi di dottorato XIII ciclo, relatore prof. Francesco Bruni.

Gerini 1829 = E.G., *Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana*, Massa, Luigi Frediani, 2 voll. (anche in ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1986).

Mattiolo 1999 = T.M., *Tra i carteggi di Bernardo: il dialogo sul poema, la memoria del giovane Tasso*, in Arbizzoni 1999, pp. 273-91.

Mazzoni 1887 = G.M., *Un maestro di Torquato Tasso*, in *Tra libri e carte: studi letterari*, Roma, Pasqualucci, pp. 91-113.

Menichetti 1993 = A.M., *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Neri 1904 = F.N., *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, Galletti e Cocci.

Praloran 1988 = M.P., *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'*Orlando Innamorato, in Praloran-Tizi 1988, pp. 17-211.

Praloran-Tizi 1988 = M.P., M.T., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'*Innamorato, Pisa, Nistri-Lischi.

Quadrio 1739-52 = F.S.Q., *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 4 voll.

Raimondi 1962 = E.R., *Un episodio del «Gierusalemme»*, LI, 14, pp. 59-70, poi in *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi 1965 e Torino, Einaudi, 1994².

Resta 1997 = G.R., *Formazione e noviziato del Tassino*, in Borsetto-Da Rif 1997, pp. 17-34.

Ritrovato 1999 = S.R., *Trame sospese del* Gierusalemme, in Arbizzoni 1999, pp. 293-309.

Soldani 1999 = A.S., *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella* Gerusalemme liberata, Lucca, Pacini Fazzi.

Solerti 1895 = A.S., *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 3 voll.

Carlo Enrico Roggia

CONTRASTIVITÀ E ANTITESI NEL *GIORNO* DI PARINI*

Rileggiamo i versi 737-47 del *Mezzogiorno*. Siamo nel bel mezzo del pranzo nobiliare, il Giovin Signore, costretto dall'arrivo di un «Grande illustre» a prendere posto lontano dalla sua Dama, recita ad uso del pubblico dei commensali l'esclusività del proprio rapporto di cicisbeo attraverso un lezioso rituale di cenni d'intesa, sguardi, piccoli servizi:

Tu le ubbidisci allora, o se t'invita
Le vivande a gustar che a lei vicine
L'ordin dispose, o se a te chiede in vece
Quella che innanzi a te sue voglie punge
Non col soave odor, ma con le nove
Leggiadre forme onde abbellir la seppe
Dell'ammirato cucinier la mano.
CON LA MENTE *si pascono gli Dei*
Sopra le nubi del brillante Olimpo:
E le labbra immortali irrita e move
NON LA MATERIA, MA IL DIVIN LAVORO (Mz 737-47).

Le sottolineature tipografiche attirano l'attenzione sulla sintassi degli ultimi quattro versi: due frasi con ordine marcato dei costituenti. Nella

* Testo di riferimento: Giuseppe Parini, *Il Giorno*, I, Edizione critica a c. di D. Isella, Parma, Guanda, 1996, da cui riprendo anche il sistema di sigle: Mt I = *Il Mattino*, prima redazione; Mz = *Il Mezzogiorno*; Mt II = *Il Mattino*, seconda redazione; Mg = *Il Meriggio*; Vp = *Il Vespro*; Nt = *La Notte*. Si usano le abbreviazioni consuete in linguistica: V = verbo, S = soggetto, O = oggetto, C = complemento.

prima, come denuncia il contesto esplicitamente oppositivo, l'anticipazione del complemento di mezzo obbedisce a ragioni di messa in rilievo di una unità informativa nuova, in opposizione rispetto ad un diverso contenuto suggerito dal contesto (con la mente, *e non con la gola*, si saziano gli dei dell'Olimpo sociale!). Ai successivi vv. 746-47, la situazione è speculare: l'oggetto anticipato è il tema della frase, ed è contestualmente dato (*labbra immortali* riprende tratti semantici del contesto: *pascono*, *Dei*, ecc.), mentre al rema-nuovo viene riservato l'ultimo posto e un'esplicita focalizzazione contrastiva in forma di *correctio* (*non... ma...*). Si può notare che, se le due frasi sono costruite in parallelo dal punto di vista sintattico (CVS-OVS), da un punto di vista pragmatico e funzionale formano piuttosto un chiasmo: con elementi rilevati nelle posizioni esterne della sequenza, e quelli di sfondo nelle posizioni mediane.

Dall'esempio si può trarre spunto per porre una questione sintattica generale. Il *Giorno* è nella nostra tradizione, come è stato detto bene, «per eccellenza, il poema dell'inversione»:[1] la sintassi elaborata, artificiosamente disarticolata sul modello dell'esametro latino, costituisce notoriamente una delle cifre tipiche dell'oltranza classicista che dà forma e struttura ad un giudizio senza compromessi sulla realtà sociale. Ma l'intervento sull'ordine delle parole è pur sempre un fenomeno complesso, a più dimensioni: calco interlinguistico (latino); conservazione di strutture dell'italiano antico; puntuali esigenze ritmiche e versificatorie; ma anche ragioni pragmatiche, che coinvolgono la sintassi e l'intonazione, con risultati talora enfatici, com'è nell'esempio appena analizzato.[2] A quest'ultima componente, generalmente trascurata negli studi sulla lingua poetica, sono dedicate le pagine seguenti: le cui intenzioni vanno peraltro al di là della questione specificamente sintattica, puntando a mettere a fuoco un elemento stilisticamente importante del *Giorno*.

1. Ripartiamo dall'esempio iniziale. Sia pure in forme diverse, entrambe le frasi esaminate attuano un analogo procedimento di *focalizzazione*

1. Berra 1998, 381.

2. Cfr. Roggia 2003 (da cui riprendo l'analisi del brano del *Mezzogiorno* e vari altri spunti).

contrastiva, per cui l'elemento informativamente saliente (*focus*) viene isolato e rilevato in contrapposizione ad altro elemento implicitamente o esplicitamente presente nel contesto (rispettivamente *gola*, o simili, e *materia*): il contrasto implica in ogni caso la negazione di una o più alternative.[3] In generale, i procedimenti focalizzanti associati all'espressione del contrasto sfruttano principalmente due ordini di mezzi per marcare gli elementi rilevati: intonativi e sintattici. La salienza di un elemento può cioè venire segnalata intonativamente, mediante un picco di intensità e altezza indipendente dalla struttura sintattica: «Alberto è uscito CON LUISA! [non con Marta]»; «Alberto è USCITO con Luisa! [non entrato]», ecc. (il maiuscoletto segnala enfasi intonativa). Oppure possono intervenire movimenti di sintagmi in posizioni strutturalmente deputate, o costruzioni specifiche: è il caso della cosiddetta topicalizzazione («CON LUISA è uscito Alberto! [non con Marta]»), della frase scissa («È CON LUISA che è uscito Alberto [non con Marta]»), ecc.[4] In questi casi il costituente focalizzato conserva comunque un contorno intonativo enfatico.

Entrambi i procedimenti messi in atto da Parini nell'esempio citato sono di tipo sintattico. Il primo, in particolare, viene a coincidere con la già citata *topicalizzazione* dell'italiano odierno:[5] un complemento argomentale è estratto dalla sua posizione canonica, dopo il verbo, e portato in posizione cognitivamente saliente, a inizio frase.[6] Alla nostra lettura è impossibile evitare la sottolineatura intonativa: «CON LA MENTE si pasco-

3. Cfr. GGIC, I, 45. Per gli scopi di questa analisi è sufficiente la nozione generale e poco formalizzata di *focus* come 'elemento di una frase in cui si concentra il massimo di informazione, collocato al centro (*focus*) dell'interesse comunicativo': in genere coincide con la parte "nuova" (non presupposta) della frase, ma questa coincidenza non è obbligatoria. Per una discussione circostanziata, estesa ai concetti correlati e ricca di riferimenti alle elaborazioni classiche di questi temi (il funzionalismo praghese, Halliday, Chomsky), si veda Lambrecht 1994: per la nozione di *contrastività* cfr. in particolare le pp. 286-95.

4. Cfr. l'accurata descrizione di Paola Benincà e Giampaolo Salvi in GGIC, I, 115 e sgg.

5. Nome in verità non del tutto felice: l'elemento anticipato non è affatto *topic*, ma *focus* della frase (Vanelli 1999 propone infatti senz'altro *focalizzazione*). Il termine, invalso negli studi di sintassi generativa, è nato per indicare un costrutto inglese (*topicalization*) sintatticamente, ma non pragmaticamente, corrispondente a quello italiano: cfr. Cinque 1997.

6. Si assume un ordine non marcato, basico, del tipo SVOC: tale risulta infatti dagli studi non solo per l'italiano moderno, ma anche per l'antico (Vanelli 1999), delle cui particolarità strutturali diremo subito.

no *gli Dei*» (come «CON LUISA è uscito *Alberto*!»: e si noti in entrambi la posizione postverbale del soggetto, in corsivo). Nel secondo è sfruttata invece l'articolazione normale della frase in una sequenza tema-rema, per cui, al di fuori di esplicite *mise en relief* del tipo visto sopra, la posizione riservata agli elementi più ricchi di informazione è tipicamente l'ultima, mentre quella iniziale ospita elementi tematici o circostanziali. Il complemento anticipato è in questo caso "dato", e costituisce il punto di partenza per una frase destinata a mettere in massima evidenza il soggetto, spostato in posizione finale: per avere lo stesso risultato nella lingua odierna ricorreremmo a una dislocazione con ripresa («le labbra immortali, non *le* muove la materia, ma il lavoro») oppure al passivo («... non sono mosse dalla materia, ma dal lavoro»).

Si noti che mentre il primo esempio coincide con una costruzione reperibile anche nella lingua odierna, altrettanto non si può dire del secondo, per cui al massimo si possono rintracciare nell'italiano contemporaneo degli equivalenti funzionali, sintatticamente diversi. È uno dei problemi centrali di questo tipo di analisi: italiano moderno ed antico rispondono infatti a modelli di funzionamento frasale sostanzialmente diversi. Se per il primo disponiamo di una descrizione ottima nella GGIC, ancora poco sappiamo del secondo, se non che per le fasi arcaiche è stata ipotizzata con validi argomenti una struttura "V2" simile a quella del tedesco, con verbo obbligatoriamente in seconda posizione, la prima essendo riservata appunto al tema o al *focus* della frase: tale struttura comporta tra l'altro la posticipazione obbligatoria del soggetto (inversione) ogni volta che in prima posizione sia un complemento diverso.[7] La innata conservatività della lingua poetica induce a postulare che il modello arcaico si sia conservato più a lungo nel verso: in effetti nel modello V2 rientrerebbe perfettamente il secondo esempio pariniano, mentre il primo si colloca in una zona di sovrapposizione tra modello antico e moderno. Ma come vedremo la situazione è in generale assai più complessa e la carenza di studi si fa sentire soprattutto per le fasi linguistiche comprese tra questi due estremi e in generale per il linguaggio poetico,

7. Cfr. Meyer-Lübke 1899, 805, e tra i contributi più recenti, soprattutto Vanelli 1986 e 1999, e Salvi 2000. Per una panoramica storica, cfr. Renzi 1997.

anche recente, cosicché l'aver posto sul tavolo preliminarmente questi problemi servirà soprattutto a mettere in guardia, prima di passare all'analisi vera e propria, da una considerazione acronica dei fenomeni di marcatezza e da un uso troppo disinvolto degli strumenti messi a disposizione dalla GGIC.

2. Veniamo dunque agli esempi. Nel riprodurli farò in genere ampio spazio al contesto, spesso essenziale per l'interpretazione, e mi servirò come sopra di sottolineature grafiche per agevolarne la lettura in chiave funzionale: il maiuscoletto evidenzia l'elemento focale; il corsivo indica occasionalmente l'elemento tematico. Partiamo dai casi più simili al primo esempio pariniano, con anteposizione contrastiva di un singolo complemento. Come si vedrà, accanto a schemi del tipo XVS (dove X è l'elemento anteposto), si trovano spesso schemi diversi, anche incompatibili con il modello V2 arcaico (ad es. XSV, o simili[8]): ciò che li accomuna è il carattere più o meno marcatamente contrastivo del complemento anticipato, non di rado enfatizzato dal gioco degli ictus. Tale carattere può essere segnalato dalla presenza di aggettivi o avverbi focalizzanti (*altro*, *solo*): «A voi concilio / Di Semidei terreni ALTRO concesse / Giove benigno: e CON ALTR'ARTI E LEGGI / [...] a me convien guidarvi» Mt I 61-64; «Come fremon lor [= dei commensali] alme; e quanta invidia / Ti portan, te veggendo unico scopo / Di sì bell'ire! AL SOLO SPOSO è dato / Nodrir nel cor magnanima quiete» Mz 156-59; «Lungi o labbra profane! AL LABBRO SOLO / DE LA DIVA CHE QUI SOGGIORNA E REGNA / Il castissimo calice si serbi» Mz 754-56; «Il marito gentil queto sorride / A le lor celie; o s'ei si cruccia alquanto, / DEL TUO LUNGO TARDAR solo si cruccia» Mz 49-51; «Tal ne la ferrea età [...] / Giocato fu. Ma poi che [...] del prisco errore / Si spogliàro i mariti, AL SOL DILETTO / La Dama, e il Cavalier volsero il gioco / Che la necessità scoperto avea» Mz 1183-89. Più in generale la contrastività è suggerita dal contesto, sia che l'elemento corretto o negato sia esplicito, sia che venga inferito rimanendo non espresso. Nell'omonima favoletta, Amore, deciso a sbarazzarsi della compagnia del fratello Imene, «risonar fece [...] / Il duro acciar che la faretra

8. Il tipo XSV è marginale anche in italiano moderno: cfr. GGIC, I, 137.

a tergo / Gli empie, e gridò: SOLO regnar vogl'io» [cioè: non più con Imene] Mt I 344-46. Ancora: «Io breve a te parlai; ma non pertanto [= nonostante ciò] / LUNGA fia l'opra tua» Mt I 512-13; «Oh depravati ingegni / Degli artefici nostri! [...] DI LÀ DALL'ALPI è forza / Ricercar l'eleganza» Mz 634-45. Nell'esempio seguente si crea su due frasi una struttura simmetrica, simile a quella vista nell'esempio iniziale (e del resto abbastanza ricorrente, nel *Giorno*):

> Così non fien de la crudel Megera
> Più temuti gli sdegni. OLTRE PIRENE
> Contenda or pur *le desiate porte*
> *Ai gravi amanti*; e *di feminee risse*
> Turbi ORIENTE: Italia oggi si ride
> Di quello ond'era già derisa (Mz 196-201).

Anche in questo caso, si ha tra le due frasi centrali un parallelismo sintattico (CVO-CVO), ma una strategia opposta di focalizzazione, che produce il chiasmo evidenziato graficamente, con i costituenti in corsivo a fare da sfondo (sono semanticamente legati alla gelosia, la *crudel Megera* del v. 196), e quelli informativamente salienti ed esplicitamente contrastati (l'Oriente è contrapposto all'Italia) in posizione esterna.

Il costituente focalizzato può anche essere anaforico, cioè rimandare a contenuti già apparsi nel testo (ossia "dati"): in questo caso l'informazione centrale non risiede tanto nel *designatum* veicolato dall'elemento anteposto, quanto proprio nel rapporto di contrapposizione che viene ad instaurarsi tra questo e un elemento alternativo, evocato come alternativa reale o possibile (spesso implicitamente e genericamente: cfr. in it. mod. «QUESTE COSE impari a scuola!», sottinteso: dovresti impararne ben altre!). Così è ad esempio nei seguenti casi di anteposizione di un deittico testuale (*questo*), in cui l'essere sociale è implicitamente contrapposto a un dover essere che, giusta la struttura antifrastica alla base del *Giorno*, viene ironicamente respinto: «Intatti lascia / Così strani consiglj; e sol ne apprendi / Quel che la dolce voluttà rinfranca, [...]. Tu QUESTO / Reca solo a la mensa: e SOL DA QUESTO / Cerca plausi ed onor» Mz 1007-13; «E per un anno almeno / Parli di te, de' tuoi corsier, del cocchio / E del cocchiere. DI SÌ FATTE COSE / Voi progenie d'eroi famosi andate» Nt 97-100; ecc.

Quasi tutti gli esempi esaminati finora hanno una identica struttura del tipo FOCUS - Verbo, con un solo elemento anticipato; ma sono ugualmente possibili anche strutture diverse, spesso incompatibili sia con il modello sintattico dell'italiano odierno, sia con quello V2 dell'italiano antico. Un caso frequente è quello in cui il costituente anticipato come *focus* contrastivo sia preceduto da uno o più elementi tematici anticipati:

> *A voi celeste prole, a voi concilio*
> *Di Semidei terreni* ALTRO concesse
> Giove benigno: e con altr'arti e leggi (Mt I 61-63).

La struttura qui è quindi del tipo *Topic* - FOCUS - Verbo.[9] Ancora: «Qual anima è volgar la sua pietade / All'Uom riserbi [...]. Il cor di lui / Sdegna comune affetto; e *i dolci moti* / A PIÙ LONTANO LIMITE sospinge» Mz 497-502. Parzialmente diverso l'esempio seguente, in cui la prima posizione è occupata da un circostanziale e il soggetto non è posticipato al verbo ma collocato tra questo e il costituente anteposto: «E a voi [...] il cor di queste, / E il dominio del dì largo destìna. / Fors'anco *un dì* PIÙ LIBERAL CONFINE / Vostri diritti avran, se Amor più forte / qualche provincia al suo germano usurpa» Mt I 389-94. Si danno poi diversi casi in cui il *focus* contrastivo cade sul Soggetto, per cui la struttura viene ad essere del tipo *Topic* - SOGGETTO - Verbo:

> Ma già vegg'io, che le oziose lane
> Soffrir non puoi più lungamente, e in vano
> Te l'ignavo tepor lusinga e molce,
> Però che or *te* PIÙ GLORIOSI AFFANNI
> Aspettan l'ore a trapassar del giorno. (Mt I 244-48)

Qui il punto di partenza, il tema della frase, è molto esiguo: il pronome tonico *te*, rilevato dall'accento di 4ª, mentre la contrastività del soggetto è marcata come nei tre esempi che precedono dal comparativo, sul cui uso torneremo presto. Si vedano ancora altri esempi: «All'impeto di quello [= del bisogno] / Cedan l'orso, la tigre, il falco, il nibbio, / L'orca, il delfino, e quant'altri mortali / Vivon quaggiù; ma *voi con rosee labbra* / LA SOLA VOLUTTADE inviti al pasto, / La sola Voluttà che le celesti / Mense imban-

9. Cfr. GGIC, I, 144-45.

disce» Mz 242-48 (il carattere enfatico è sottolineato dalla ripetizione in anafora appositiva);[10] «E la plebe / Non dissimile a lor, si nutra e vesta / De le fatiche sue; ma *a le grand'alme / Di troppo agevol ben schife* CILLENIO / Il comodo presenti a cui le miglia / Pregio acquistino, e l'oro» Mz 684-89 (una virgola aggiunta a mano dopo *schife* nel postillato *a* dell'ed. Isella conferma l'interpretazione, sottolineando la posizione "dislocata" del complemento in corsivo e la sua separazione intonativa).

Un caso particolare è ancora il seguente, in cui ad essere contrastato è sempre il soggetto della frase, che tuttavia viene in questo caso estratto dalla sua posizione normale («Oggi *solo il lusso* può...») e portato in posizione iniziale assoluta. La *geminatio*, tipicamente pariniana, toglie in questo caso ogni dubbio sulla marcatezza anche fonologica del costrutto:

E dirà lor: ben degna pena avete
O troppo ancor religiosi servi
De la Necessitade, antiqua è vero
Madre e donna dell'arti, or nondimeno
Fatta cenciosa e vile [...]. IL LUSSO IL LUSSO
Oggi sol puote dal ferace corno
Versar sull'arti a lui vassalle applausi (Mt I 661-69)

Infine, un'altra via per focalizzare il soggetto consiste nel posticiparlo rispetto al verbo in frasi di carattere "permissivo" (Serianni 1989, 525): «Esser mediocre a gran Signor non lice: / Abbia IL POPOL confini; a voi natura / Donò senza confini e mente, e cuore» Mt I 1059-61 (cfr., in it. mod.: «Ce li abbia il popolo, i confini»); «Paventi IL VULGO / Oltre natura: *il debole Prudente* / Rispetti IL VULGO [...] Ma il mio Signor...» Mz 971-77 (it. mod.: «Il debole prudente, *lo* rispetti il volgo»).

10. Si osservi bene la struttura informativa delle due frasi, entrambe interessate da focalizzazione contrastiva, ma ancora costruite in modo almeno parzialmente speculare: la prima anticipando in posizione preverbale di tema-dato il complemento e lasciando di conseguenza libera l'ultima posizione per gli elementi focali («*all'impeto di quello* / Cedan L'ORSO, LA TIGRE ...»); nella seconda, il pronome *voi*, rispetto a cui era costruito il contrasto precedente, passa a tema (Lambrecht 1994, 291 sgg., parla di *contrastive topic*) fornendo il punto di partenza per una diversa focalizzazione contrastiva, che fa leva sull'opposizione bisogno-voluttà.

3. Gli esempi visti al punto precedente mostrano solo alcune delle possibilità esperite nel poemetto per l'espressione della marcatezza sintattica. Non bastano a delineare un modello del funzionamento della frase, ma fanno capire l'importanza di una conoscenza approfondita di un tale modello per valutare qualsiasi operazione di calco sintattico o di manipolazione retorica. Si danno del resto anche moltissimi casi di anteposizione non contrastiva dell'elemento focale, secondo una possibilità aperta in italiano antico, ma non nel moderno. Un esempio già discusso in altra sede è il seguente:

Quale oggi più de le *bevande* usate
Sorbir ti piaccia in preziosa *tazza*:
INDICHE MERCI son *tazze e bevande* (Mt I 127-29),

dove il valore di tema-dato del soggetto postverbale nell'ultimo verso è evidenziato dalla ripresa lessicale (*tazza-tazze*; *bevande-bevande*), mentre l'elemento anticipato a sinistra assume forte rilievo come rema-nuovo, per quanto non contrastivo. Ancora, limitandomi all'inizio del *Mattino*: «IN VANO Marte / A sè t'invita; che BEN FOLLE è quegli / Che a rischio de la vita onor si merca» Mt I 20-22; «DRITTO è perciò, che a te gli stanchi sensi / Non sciolga da' papaveri tenaci / Mòrfeo prima, che già grande il giorno / Tenti di penetrar fra gli spiragli / De le dorate imposte» Mt I 90-94 (ma qui è possibile un'interpretazione contrastiva: è dritto, *e non privilegio*), ecc. ecc.

Queste costruzioni hanno in comune con le precedenti la marcatezza sintattica e il carattere enfatico, che si traduce alla nostra lettura in enfasi intonazionale sugli elementi focalizzati: non è irrilevante in questo senso che tali costrutti tendano a fare gruppo, addensandosi in alcuni momenti oratoriamente più impennati. Ho già detto in altra sede che questo aspetto non è privo di peso stilistico, perché il dettato enfatico non meno dell'esasperato classicismo si addicono alla lingua di un «nuovo Giovenale» (definizione di Alessandro Verri): anche per Parini, in un certo senso, *facit indignatio versum*, e allora non sarà un caso se gli esempi finora elencati vengono soprattutto dal primo *Giorno*, dove più vivo è lo slancio antagonista e riformista. Semmai varrà la pena di attirare nuovamente l'attenzione sul fatto che l'adozione sistematica della figura di antifrasi nel *Giorno* indirizza

paradossalmente tale "energia" assertiva verso una robusta affermazione del negativo, che il lettore deve incaricarsi di capovolgere secondo i meccanismi dell'ironia, come sopra si è visto in numerosi esempi. Ma l'utilità delle osservazioni fatte finora per una lettura stilistica del *Giorno* può andare ben oltre se solo si guarda più a fondo la categoria di contrastività su cui si è concentrata l'analisi del punto precedente, e in particolare se si considera meglio il senso di quella *negazione* che, come si è detto, è inseparabile da essa. Per arrivare a questo sarà necessario seguire alcuni sviluppi delle osservazioni fatte finora, anche al di fuori del terreno strettamente grammaticale (sintattico e pragmatico) da cui ha preso avvio il discorso.

Questo faremo a partire dal prossimo paragrafo; intanto, e senza ancora cambiare terreno d'indagine, si osservi come la contrastività si traduca anche in strutture linguistico-retoriche diverse dalla focalizzazione a sinistra studiata al § 2. Ci sono casi in cui è affidata pur sempre a mezzi pragmatico-intonativi, ma diversi da quelli appena visti:

> *Un sempiterno indissolubil nodo*
> Àuguri ai vostri cor VOLGAR CANTORE;
> *Nostra nobile Musa* a voi desia
> SOL FIN CHE PIACE A VOI DUREVOL NODO. (Mz 792-95).

Si tratta di un'altra delle strutture a cornice del tipo di quella vista nel primo esempio del *Mezzogiorno*, e l'antitesi qui è doppia: da un lato si mette in rilievo l'opposizione dei soggetti (volgar cantore - nostra Musa), dall'altro quello degli oggetti (indissolubil nodo - sol fin che piace a voi durevol nodo). Per ottenere questa doppia contrapposizione è sfruttata la posizione finale, naturalmente riservata, come si è già visto, all'elemento informativamente saliente della frase. Nel primo costrutto (altro caso di anticipazione tematica, equivalente ad una dislocazione a sinistra in it. mod.: «Un sempiterno indissolubil nodo, *lo* auguri...»), la focalizzazione verte sul soggetto, portato a destra del verbo con una costruzione marcata. Nella seconda, viceversa, la focalizzazione verte sull'oggetto: la struttura è quella non marcata, con soggetto tematico in prima posizione e oggetto rematico-focale in ultima. L'articolazione pragmatica delle due frasi procede quindi in parallelo; il chiasmo questa volta è sintattico (OVS - SVO), sottolineato dalla ripetizione quasi letterale dei versi esterni.

Altrove, lo schema è più esplicitamente quello della *correctio* ("non *p*, ma *q*", con le possibili varianti): «Tu al mio giovane Eroe la spada or cingi / Lieve e corta *non già, ma*, qual richiede / La stagion bellicosa, al suol cadente» Mt I 810-12; «E unirsi al freddo sposo, / Di lui *non già, ma* de le nozze amante / La freddissima vergine» Mz 191-93; «*Non* di cieco amore / Vicendevol desire [...], / *Non* di costume simiglianza or guida / Gl'incauti sposi al talamo bramato; / *Ma* la Prudenza ...» Mz 183-87; «L'umil vulgo [...] nato a recarli [i piaceri] / Su la mensa real, *non* a gioirne» Mz 335-38; «Imene or porta / *Non più* serti di rose avvolti al crine, / *Ma* stupido papavero» Mz 412-14; «Irrita e move / *Non* la materia, *ma* il divin lavoro» Mz 746-47; «Or *più non* odia / De le scole il sermone Amor maestro; / *Ma* l'accademia e i portici passeggia» Mz 988-90; «Fia la santa Amistà, *non più* feroce [...], / *Ma* placata e innocente» Vp 87-90, ecc. Un risultato simile si può talora ottenere con un comparativo, come si è visto al punto precedente: «A voi divina schiatta, / *Vie più che a noi mortali* il ciel concesse / Domabile midollo entro al cerèbro» Mt I 227-29; «Cui sconosciute ancora eran *più dolci / E più nobili cure a te serbate*» Mt I 706-7; «Ah no; *più grave a lui, più preziosa / Cura* lo infiamma» Mz 633-34; «Errai. Nel suo pensier volge di cose / L'alta madre d'eroi *mole più grande*» Nt 552-53, ecc. (eventualmente in concomitanza con costrutti enfatici).

Lo spunto germinale, talora quasi informe, da cui scaturiscono queste strutture ad antitesi che nel testo tendono, lo si sarà notato, a fare blocco, si può cogliere negli appunti in prosa per la stesura del *Vespro* e della *Notte* lasciati autografi dal poeta. Qui spesso un pensiero o il nucleo generatore di un episodio più o meno circoscritto sono espressi in forma di antitesi, non senza ricorso a procedimenti enfatici e focalizzanti: «Al teatro gli altri vanno per sollevarsi dalle fatiche. Tu solo vi vai per coronar coll'estrema le fatiche del giorno» n° 4; «Agli attori applaudi non quando il meritano, ma quando te ne vien capriccio. Il vulgo adoperi la ragione e quel senso che perciò è detto comune; ma le voglie repentine siano la tua sola norma» n° 5; «Il vulgo attenda al grande ed utile commercio, ma il cavaliere tagli» n° 26; «Una volta i fanciulli si divertivano, e i padri attendevano agli studi. Ora il contrario» n° 48. E come uno spunto unitario di questo tipo possa poi svilupparsi in una struttura anche di considerevole

estensione, lo si può vedere all'inizio del *Mattino*, nel caso assai emblematico di uno schema di *correctio* dilatato per oltre trenta versi (vv. 55-89). Il primo movimento, la negazione, occupa i vv. 55-59 («Ah *non è questo*, / Signore, il tuo mattin. Tu col cadente / Sol *non* sedesti a parca mensa, e al lume / Dell'incerto crepuscolo *non* gisti / Jeri a corcarti in male agiate piume»); il secondo, l'affermazione, si estende sui successivi vv. 65-89, con la descrizione della notte del Giovin Signore così come si è effettivamente svolta, che dà l'abbrivio al racconto vero e proprio del suo *giorno*.

4. Autorizzati da quest'ultimo esempio, proviamo dunque a fare un salto di scala e (almeno in parte) di oggetto, per seguire il tema della contrapposizione anche al di fuori delle costruzioni marcate da cui eravamo partiti. Una struttura ad antitesi basata su mezzi stilistici sostanzialmente diversi, e ben diversamente complessa e articolata di quelle viste finora, si ha nel celebre inizio della *Notte*:

Già di tenebre involta e di perigli,
Sola squallida mesta alto sedevi 5
Su la timida terra. Il debil raggio
De le stelle remote e de' pianeti,
Che nel silenzio camminando vanno,
Rompea gli orrori tuoi sol quanto è duopo
A sentirli assai più. Terribil ombra 10
Giganteggiando si vedea salire
Su per le case e su per l'alte torri
Di teschi antiqui seminate al piede.
E upupe e gufi e mostri avversi al sole
Svolazzavan per essa; e con ferali 15
Stridi portavan miserandi augurj.
E lievi dal terreno e smorte fiamme
Sorgeano in tanto; e quelle smorte fiamme
Di su di giù vagavano per l'aere
Orribilmente tacito ed opaco; 20
E al sospettoso adultero, che lento
Col cappel su le ciglia e tutto avvolto
Entro al manto sen gìa con l'armi ascose,
Colpìeno il core, e lo strignean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime 25
Lungo le mura de i deserti tetti

Spargean lungo acutissimo lamento,
Cui di lontano per lo vasto buio
I cani rispondevano ululando.
Tal fusti o Notte allor che gl'inclit'avi, 30
Onde pur sempre il mio garzon si vanta,
Eran duri ed alpestri; e con l'occaso
Cadean dopo lor cene al sonno in preda;
Fin che l'aurora sbadigliante ancora
Li richiamasse a vigilar su l'opre 35
De i per novo cammin guidati rivi
E su i campi nascenti; onde poi grandi
Furo i nipoti e le cittadi e i regni.
Ma ecco Amore, ecco la madre Venere,
Ecco del gioco, ecco del fasto i Genj, 40
Che trionfanti per la notte scorrono,
Per la notte, che sacra è al mio signore.
Tutto davanti a lor tutto s'irradia
Di nova luce. Le inimiche tenebre
Fuggono riversate; e l'ali spandono 45
Sopra i covili, ove le fere e gli uomini
Da la fatica condannati dormono.
Stupefatta la Notte intorno vedesi
Riverberar più che dinanzi al sole
Auree cornici, e di cristalli e spegli 50
Pareti adorne, e vesti varie, e bianchi
Omeri e braccia, e pupillette mobili,
E tabacchiere preziose, e fulgide
Fibbie ed anella e mille cose e mille.
Così l'eterno caos, allor che Amore 55
Sopra posovvi e il fomentò con l'ale,
Sentì il generator moto crearsi,
Sentì schiuder la luce; e sè medesmo
Vide meravigliando e i tanti aprirsi
Tesori di natura entro al suo grembo. 60

Si ha qui un intero brano costruito sull'opposizione, imperniata sul *ma* avversativo del v. 39, tra notte medievale (vv. 4-29, prolungata nell'appendice della descrizione degli avi, vv. 30-38), e notte moderna (vv. 39-54). Immerso nel respiro cosmico (vv. 6-8) di un'oscurità disseminata di presentimenti mortuari, il *sospettoso adultero*, unica presenza umana sulla scena, è esposto al senso della propria finitezza e della necessità della legge

morale, che al lettore del *Giorno* non può non richiamare per antitesi la leggerezza dell'adulterio istituzionalizzato del *Mattino* e del *Mezzogiorno*: quanto di bozzettistico e (al limite) di ironico c'è in questo quadro di genere non dovrebbe obliterarne la fondamentale serietà e la funzionalità macro-strutturale, su cui torneremo presto.

A veicolare l'opposizione è vistosamente il ritmo: lento e avvolgente nella prima parte, repentinamente ed esibitamente accelerato nella seconda. Le due descrizioni si corrispondono puntualmente: come spesso accade, l'antitesi è costruita su un parallelismo. La prima inizia con un'ampia sequenza di tre frasi giustapposte nello spazio di dieci versi (4-13); la coincidenza tra pausa metrica e pausa sintattica al v. 13 schiude un lungo polisindeto (*e...e...*: vv. 14, 15, 17, 18, 21, 25) che si protrae fino alla fine allineando frasi verbali di complessità e lunghezza crescente, dal verso e mezzo della prima ai quattro versi pieni dell'ultima; segue, scandita su un'unica complessa arcata sintattica, la "coda" dedicata agli avi. Nella seconda descrizione, ugualmente un lungo polisindeto ai vv. 50-54 segue una successione di frasi giustapposte, ma il movimento in ciascuna parte è cambiato: come ha osservato Dante Isella nella sua magnifica analisi del passo, dall'*adagio* della prima descrizione si è passati a un *allegro vivace*, se non a un *presto*.[11] Lo stacco del verso 39 introduce infatti un innaturale cambio di velocità, marcato dalla metrica (sequenza di otto versi sdruccioli consecutivi, tranne i vv. 40 e 42, poi ripresa ai vv. 52-53), dalla retorica (parallelismo orizzontale e verticale nei versi 39 e 40; ripetizioni ravvicinate *ecco* ... *ecco* negli stessi versi; *per la notte* ... *per la notte*, 41-42; *tutto* ... *tutto*, 43) e dalla sintassi esclamativa, nominale e brevilinea (otto frasi in dieci versi). Le frasi, inizialmente compresse in metà verso, recuperano una dimensione relativamente più ampia solo ai vv. 45-47, dove la descrizione ingloba un breve frammento della propria antitesi nel cenno alla notte naturale degli animali e degli uomini «da la fatica condannati»: ma a dare il tempo sullo sfondo è pur sempre l'incalzante successione di versi sdruccioli. Infine il polisindeto conclusivo scandisce membri non più frasali come nella prima descrizione, ma nominali, in un vorticoso turbinio indifferenziato di umano (parti del corpo) e oggettuale sostanzialmente

11. Cfr. Isella 1968, 48-49.

parificati. Viene in mente Rousseau: «L'uomo di mondo vede tutto e non ha tempo di pensare a niente. La mobilità delle cose non gli concede che di scorgerle, non di osservarle; si elidono a vicenda rapidamente, di tutto non gli rimane che un caos di confuse impressioni».[12]

La *gravitas* della prima parte è accentuata anche dall'affastellarsi di latinismi lessicali (e fonomorfologici: *antiqui* 13): *squallida* 5 ('incolta'),[13] *timida* 6, *orrori* 9 (in senso pregnante: 'terrore religioso'), *mostri* 14, *ferali* 15, *tacito* 20, *occaso* 32; e dalla sollecitazione iconica di una lingua sempre alla ricerca di corrispondenza tra significante e significato, di «segni rappresentatori» avrebbe detto il Beccaria delle *Ricerche sullo stile*. Agli spunti raffinatissimi forniti a questo proposito da Isella, si aggiunga solo, a titolo di minimo esempio, la resa mimetica del lento movimento astrale al v. 8, con posticipazione ritardante del verbo reggente, perifrasi progressiva e ritorni fonici agglutinanti («sileNziO cA*mm*iNANdO vANNO») intorno al pesante quadrisillabo centrale.

Tutte le risorse della lingua e dello stile (nell'accezione settecentesca e sensista) sono quindi fatte convergere nella costruzione di un organismo perfettamente bipolare, antinomico: i mezzi utilizzati sono diversi da quelli messi in atto a livello microstrutturale nei costrutti esaminati nei paragrafi precedenti, ma lo schema è lo stesso, e risulta qui finalmente chiaro come queste opposizioni formali siano espressione e veicolo di opposizioni concettuali e ideologiche non meno nette. Ad esempio: l'opposizione formale tra ritmo lento e veloce, tra sintassi verbale e complessa e sintassi nominale e brachilogica di cui si è detto si addebiterà all'emergere di opposizioni più profonde, come quelle tra natura e artificio, ordine e disordine (si veda l'accenno al *caos* e l'ironica cosmogonia dei vv. 55-60).

12. J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres*, II, 246 («L'homme du monde voit tout et n'a le tems de penser à rien. La mobilité des objets ne lui permet que de les appercevoir et non de les observer; ils s'effacent mutuellement avec rapidité, et il ne lui reste du tout que des impressions confuses qui ressemblent au chaos»: la traduzione a testo è quella di P. Bianconi per l'ed. Rizzoli, 1964).

13. Difficilissimo trovare un sinonimo: 'incolto', 'orrido', certamente, ma non senza una forte connotazione funebre ('luttuoso', e simili) conforme alla semantica di *squalēre*, che si diceva per traslato «de iis, qui in luctu et moerore sunt, quia tunc cultus corporis negligitur» (Forcellini). Come spesso in Parini, il latino è veicolo di formidabili condensazioni semantiche (cfr. Mari 1998).

Sono ancora esplicite opposizioni semantiche quelle tra buio e luce, passato e presente, fatica e ozio; opposizioni implicite sono invece quelle tra silenzio e rumore (solo il primo termine è esplicitamente menzionato, v. 8), tra sentimento della morte e della finitezza umana, e sua irresponsabile assenza. Lasciamo per ora in sospeso una questione non irrilevante: se cioè, e come, queste polarità tendano a saldarsi in modo coerente.

5. L'inizio della *Notte* appena analizzato non è un brano qualsiasi, ma un elemento strutturalmente portante del *Giorno*: troviamo infatti episodi analoghi (cronografie: descrizioni di circostanze temporali) all'inizio, e talora alla fine, di ciascuna parte del poemetto, e in tutti è dato ricavare un sistema soggiacente di antitesi simile a quello abbozzato per la *Notte*.

Così il *Mattino* si apre, dopo il prologo dei primi 32 versi, con la descrizione del sorgere del sole («Sorge il mattino in compagnìa dell'Alba / Innanzi al Sol, che di poi grande appare / Su l'estremo orizzonte a render lieti / Gli animali e le piante e i campi e l'onde»), cui segue, fortemente solidale, il quadretto arcadico del risveglio del *buon villan*, e dell'*operoso fabbro*: i ceti produttivi. Scatta poi, ancora con un'avversativa, l'antitesi del mattino nobiliare, tutta intessuta delle microstrutture sintattico-retoriche oppositive messe in luce nella prima parte del saggio, e su cui è stata attirata l'attenzione già al termine del § 3 («Ma che? Tu inorridisci, [...] Al suon di mie parole. Ah non è questo, / Signore, il tuo mattin. Tu col cadente / Sol non sedesti a parca mensa», ecc.): il giorno nobiliare prende così il via da uno scarto, da una deviazione.

Lo schema si ripete poi uguale all'inizio del *Mezzogiorno*, dove al prologo dei vv. 1-23 segue nuovamente la menzione del tempo astronomico-naturale, con la medesima contrapposizione, anche se in forma più compatta: «Già dal meriggio ardente il sol fuggendo / Verge all'occaso: e i piccioli mortali / Dominati dal tempo escon di novo / A popolar le vie ch'all'oriente / volgon ombra già grande: a te null'altro / Dominator fuor che te stesso è dato» (l'avversativa è qui introdotta dai due punti con funzione sintattica). Il *Mezzogiorno* è anche la sezione del poemetto in cui il meccanismo è portato più avanti, con la collocazione anche alla fine di due analoghi inserti cronografici. Questo accade dapprima ai vv. 1195-219. Parini vi assume inizialmente un punto di vista addirittura astrale, estraniante:

Già de le fere, e degli augelli il giorno, 1195
E de' pesci notanti, e de' fior varj,
Degli alberi, e del vulgo al suo fin corre.
Di sotto al guardo dell'immenso Febo
Sfugge l'un Mondo; e a berne i vivi raggi
Cuba s'affretta, e il Messico, e l'altrice 1200
Di molte perle California estrema.
Già da' maggiori colli, e da l'eccelse
Torri il Sol manda gli ultimi saluti
All'Italia, fuggente; e par, che brami
Rivederti, o Signore, anzi che l'Alpe, 1205
O l'Appennino, o il mar curvo ti celi
Agli occhi suoi. Altro finor non vide,
Che di falcato mietitore i fianchi
Su le campagne tue piegati e lassi,
E su le armate mura or fronti or spalle 1210
Carche di ferro, e su le aeree capre
Degli edificj tuoi man scabre e arsicce,
E villan polverosi innanzi ai carri
Gravi del tuo ricolto, e sui canali
E sui fertili laghi irsute braccia 1215
Di remigante che le alterne merci
Al tuo comodo guida ed al tuo lusso,
Tutt'ignobili oggetti. Or colui vegga,
Che da tutti servito, a nullo serve.

Quindi nello splendido finale (vv. 1357-76), dove sono da notare vari spunti specificamente ripresi nella *Notte*: l'accostamento plebe-animali (come del resto nel brano precedente[14]), la confusione egualitaria delle cose nell'oscurità, l'accostamento notte-morte:

O sommi numi
Sospendete la Notte; e i fatti egregi
Del mio Giovin Signor splender lasciate
Al chiaro giorno. Ma la Notte segue 1360
Sue leggi inviolabili, e declina
Con tacit'ombra sopra l'emispero;
E il rugiadoso piè lenta movendo,
Rimescola i color varj infiniti,

14. Topos del *Giorno*, su cui torneremo al § 7. Cfr. anche Mz 240-49, 683-85.

E via gli spazza con l'immenso lembo 1365
Di cosa in cosa: e suora de la morte
Un aspetto indistinto, un solo volto
Al suolo, ai vegetanti, agli animali,
A i grandi, ed a la plebe equa permette
E i nudi insieme, ed i dipinti visi 1370
De le belle confonde, e i cenci e l'oro.
Nè veder mi concede all'aer cieco
Qual de' cocchi si parta, o qual rimanga
Solo all'ombre segrete; e a me di mano
Toglie il pennello; e il mio Signore avvolge 1375
Per entro al tenebroso umido velo.

È chiaro il senso di una tale struttura: il tempo artificiale del Giovin Signore viene incorniciato entro un tempo naturale più ampio, che lo avvolge, e che è poi il tempo ordinato del cosmo newtoniano: rispetto al regolare scorrere di quest'ultimo, che detta i ritmi vitali della natura e del lavoro, il sistematico sfasamento del giorno aristocratico stride come l'ingranaggio difettoso di un meccanismo. L'antinomia di fondo è ancora quella tra natura e artificio (che il meccanismo dell'ironia trasforma antifrasticamente in quella uomini-dei), ma è facile notare come ad essa si annettano sistematicamente varie altre opposizioni già enucleate nella *Notte*: lavoro-ozio, plebe-aristocrazia, povertà-lusso, ecc.

L'intenzione di costruire intorno a questi elementi una struttura coerente per l'intero poemetto, contrappeso al carattere aperto e potenzialmente amorfo della struttura descrittiva e digressiva che ne governa lo sviluppo, appare chiaramente nel processo correttorio. Come è stato altre volte notato, infatti, quando rimette mano al *Giorno* Parini si preoccupa di sopprimere il prologo del *Mattino*, in modo che l'attacco cada proprio sul sorgere del sole («Sorge il mattino...»); sopprime nel *Mezzogiorno* gli ultimi duecento versi, eliminando così l'anomala costruzione simmetrica (cronografia iniziale e finale) che non aveva riscontro nella prima parte; recupera la prima delle due descrizioni così eliminate (vv. 1195-219) all'inizio del *Vespro*; e per la *Notte* costruisce *ex novo* l'incipit analizzato al paragrafo precedente, forse il più esplicitamente oppositivo della serie: la medesima struttura fortemente connotata e costruita sull'antitesi viene così a collocarsi all'inizio di ogni sezione. Notevole è anche un certo

approfondimento o maturazione, per cui il polo *naturale*, all'inizio rappresentato dal quadretto arcadicamente stilizzato del *Mattino*, muove già nel *Mezzogiorno*, e più nella *Notte*, verso gli orizzonti ben più vasti di una natura newtonianamente ordinata, dal respiro cosmico.

6. In questo poemetto talvolta ritenuto (a torto) povero di struttura, c'è poi un altro elemento strutturale che appare per se stesso portatore di valori oppositivi: si tratta delle favolette eziologiche di tradizione didascalica. Com'è noto il disegno del *Giorno* ne prevedeva presumibilmente due per ogni sezione, secondo un disegno rigoroso: quelle di Amore-Imene e della Cipria nel *Mattino*; quelle del Piacere e del Tric-Trac nel *Mezzogiorno*; quella del Canapè nella *Notte*, che essendo lunga circa la metà delle prime due non aveva spazio che per una sola favola, mentre il *Vespro*, troppo breve, non ha spazio nemmeno per una. L'opposizione fondamentale che definisce il loro schema costruttivo è precisamente quella già vista tra presente e passato: un passato mitico che oscilla tra la fantasia pseudo-storica e l'ipotesi filosofica, secondo il modello tipicamente settecentesco dei cosiddetti problemi di origine. Ma anche in questo caso, come per gli inserti cronografici visti sopra, l'opposizione dominante funge da catalizzatore nei confronti di una serie di opposizioni più circoscritte e occasionali, che prendono forma linguistica nelle microstrutture contrastive passate in rassegna all'inizio. In questo caso non mi addentrerò in una analisi ravvicinata come nei due precedenti paragrafi, basteranno pochi cenni alla più celebre, oltre che ideologicamente esposta, delle favolette: quella del Piacere (Mz 250-338).

Com'è noto, in gioco è il tema di fresca attualità culturale dell'origine della disuguaglianza tra gli uomini che aveva ispirato il quesito dell'Accademia di Digione a cui Rousseau aveva risposto con il suo *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Con mossa molto tipica, Parini fa proprio e insieme rovescia in ironia uno spunto presente anche in Rousseau: gli uomini, uguali in un ipotetico stato primordiale di natura, sono resi diversi dall'arrivo del Piacere, mandato sulla terra dagli dei stanchi dell'uniformità umana. Il piacere, sentito più o meno a seconda della diversa attitudine organica degli individui al nuovo stimolo, produce la disuguaglianza: chi è in grado di sen-

tire più intensamente diviene Nobile, gli altri Plebe; ai primi è riservato il godimento, agli altri il lavoro.[15] A tale passato mitico-filosofico si affianca ad un certo punto anche un passato più concretamente storico, con funzione smitizzante: «Poichè in altra etade / Arte, forza, o fortuna i padri tuoi / Grandi rendette, poiché il tempo alfine / Lor divisi tesori in te raccolse», vv. 330-33. Ad ogni modo il sistema di opposizioni è nettamente delineato: su quella passato-presente si innestano quelle omologhe tra uguaglianza e disuguaglianza, natura e artificio (ironicamente travestito come intervento soprannaturale, divino), rusticità e raffinatezza di costumi, tra un atteggiamento negativo di fuga dal dolore o soddisfacimento di bisogni, e uno positivo di ricerca del piacere; e via dicendo. Su questa prima direttrice di antitesi se ne innesta perpendicolarmente un'altra, situata al termine del processo evolutivo, le cui polarità sono aristocrazia-plebe, godimento-produzione, ozio-fatica, ecc. ecc.

Sollecitata da questo regime di continua tensione tra polarità, la lingua tende a prendere la forma delle costruzioni enfatiche e contrastive studiate nella prima parte. Così, mentre uno sporadico esempio di antitesi esplicita è ai vv. 337-38 («Nato a recarli / Su la mensa real, non a gioirne»), nella prima sequenza (stato di natura: 250-67) si ha la sistematica *mise en relief* dei sintagmi portatori del sèma 'uguaglianza':

> Forse vero non è; ma un giorno è fama, 250
> Che fur gli uomini eguali; e ignoti nomi
> Fur Plebe, e Nobiltade. Al cibo, al bere,
> All'accoppiarsi d'ambo i sessi, al sonno
> UN ISTINTO MEDESMO, UN'EGUAL FORZA

15. Cfr. J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*: «Il est aisé de voir que c'est dans ces changemens successifs de la constitution humaine qu'il faut chercher la premiére origine des différences qui distinguent les hommes, lesquels d'un commun aveau sont naturellement aussi égaux entr'eux que l'étoient les animaux de chaque espéce, aveu que diverses causes Physiques eussent introduit dans quelques-unes les variétés que nous y remarquons. En effet, il n'est pas concevable que ces premiers changemens, par quelque moyen qu'ils soient arrivés, aient altéré tout à la fois et de la même maniére tous les Individus de l'espéce; mais les uns s'étant perfectionnés ou détériorés, et ayant acquis diverses qualités bonnes ou mauvaises qui n'étoient point inhérentes à leur Nature, les autres restérent plus longtems dans leur Etat originel; et telle fut parmi les hommes la premiére source de l'inégalité» (*Œuvres*, III, 123).

Sospingeva gli umani: e NIUN CONSIGLIO 255
NIUNA SCELTA D'OBBIETTI O LOCHI O TEMPI
Era lor conceduta. A UN RIVO STESSO,
A UN MEDESIMO FRUTTO, A UNA STESS'OMBRA
Convenivano insieme i primi padri
Del tuo sangue, o Signore, e i primi padri 260
De la plebe spregiata. I MEDESM'ANTRI
IL MEDESIMO SUOLO offrieno loro
Il riposo, e l'albergo; e a le lor membra
I MEDESMI ANIMAI le irsute vesti.
SOL' UNA CURA a tutti era comune 265
Di sfuggire il dolore, e ignota cosa
Era il desire agli uman petti ancora.

La sistematicità e l'iteratività lasciano pochi dubbi sul carattere enfatico del costrutto, che segue vari possibili schemi visti nella prima parte (FOCUS - Frase, *Topic* - FOCUS - Frase, ecc.). Non senza un intenzionale parallelismo, come nella *Notte*, il momento del sorgere della disuguaglianza (vv. 298-320) viene poi scandito da una analoga sequenza enfatica, in cui ad essere isolati e focalizzati sono invece i beneficiari del nuovo stato:

Oh beati tra gli altri, oh cari al cielo
Viventi a cui con miglior man Titano
Formò gli organi illustri, e meglio tese, 300
E di fluido agilissimo inondolli!
VOI l'ignoto solletico sentiste
Del celeste motore. IN VOI ben tosto
Le voglie fermentàr, nacque il desio.
VOI primieri scopriste il buono, il meglio; 305
E con foga dolcissima correste
A possederli. Allor quel de' due sessi,
Che necessario in prima era soltanto,
D'amabile, e di bello il nome ottenne.
Al giudizio di Paride VOI deste 310
Il primo esempio: tra feminei volti
A distinguer s'apprese; e VOI sentiste
Primamente le grazie. A VOI tra mille
Sapor fur noti i più soavi: [...]
Così l'Uom si divise: e fu il Signore
Dai Volgari distinto 320

E qui si fa più pronunciata la contrastività: *voi* = 'proprio e solo voi', non altri, non la plebe, nella fattispecie. Con il che siamo tornati al punto di partenza delle costruzioni marcate, giustificando, se non sbaglio, anche il percorso apparentemente digressivo che dall'analisi sintattica aveva portato verso dati via via più generali, fino a toccare le macrostrutture del *Giorno*. In realtà è proprio questa pervasività dei meccanismi antinomici e il loro legame con le strutture concettuali profonde del poemetto che spiega le costruzioni contrastive ed enfatiche studiate nella prima parte, e che rafforza la stessa interpretazione di quei costrutti in senso contrastivo, che in taluni casi potrebbe riuscire poco evidente. I dati della macrostruttura finiscono così per inverare quelli della microstruttura, a conferma della massima spitzeriana secondo cui il dettaglio può essere compreso solo attraverso l'insieme (e viceversa).

7. Concludendo, il primo dato che emerge dall'analisi è dunque quello di una forte solidarietà tra strutture linguistiche, anche minime, e un universo ideologico polare, in continua tensione, che le plasma, e questo a ulteriore conferma della specialissima abilità pariniana di risolvere il dato ideologico e concettuale in dato linguistico e stilistico.[16] A rinforzo di questa impressione, non sarà inopportuno osservare che la logica binaria e antinomica governa, non meno delle micro e macrostrutture esaminate finora, anche talune opzioni fondamentali dello statuto retorico del *Giorno*. In primo luogo il contrasto eroicomico tra forma nobile, iperclassica, e contenuto "basso", insignificante o moralmente degradato, in cui si riflette la decadenza di un'aristocrazia ormai non più all'altezza del proprio ruolo storico di classe dirigente.[17] E poi la stessa macro-figura di ironia (o di antifrasi) su cui si regge l'intero edificio del poemetto, per cui ciò che letteralmente *si dice*, i precetti di amabil rito, è sempre l'opposto di ciò che realmente *si vuole dire*: apparentemente si loda un comportamento, e si invita ad attuarlo, in realtà lo si sta biasimando, e si spinge verso

16. «Nessun poeta del Settecento, si sa, è così sapiente, da parer naturale, nell'integrare l'elemento razionale con quello lirico, il pensiero morale con l'immagine e coi pronunciamenti dell'io scrivente» (Mengaldo 2003, 32).

17. Cfr. Roggia 2002, 254-56.

una azione di segno contrario. Nel complesso, si tratta di attualizzazioni diverse (e a diversi livelli) di un unico modello profondo, il quale a sua volta ha un chiaro archetipo nel contrasto illuminista tra realtà e ragione, e un corollario più o meno implicito nell'espressione di un giudizio: siamo cioè alla radice stessa del pensiero critico.

Un secondo elemento di rilievo sta poi proprio dentro queste strutture squisitamente ideologiche scoperte dall'analisi formale, ed è una sorta di pensare per opposizioni, che facilmente ricorderà Rousseau, a proposito del quale Starobinski ha appunto parlato di uno «stile di pensiero bipolare».[18] Non è un caso che molti passi analizzati sopra siano assai vicini a testi del ginevrino (citato, del resto, molto meno di quanto si sarebbe potuto), o che chiamino in causa antinomie tipicamente rousseauiane: il che significherà tra l'altro che se si può parlare di un rousseauismo pariniano (e senza dubbio si può, nonostante le implicite ed esplicite prese di distanza di Parini rispetto al radicalismo di Rousseau), questo andrà inteso nei termini di una consonanza profonda, prima e più che di una ricezione di "fonti".[19]

Ma a questo proposito, è il momento di riprendere una questione urgente lasciata in sospeso al paragrafo 4: quella, cioè, della possibile saldatura e coerenza tra le diverse antinomie concettuali su cui ci si è soffermati. È evidente che non bisogna esagerare nel fermare in sistema quello che rimane prima di tutto un processo, un modo di funzionare del

18. Starobinski 1982, 186 (ma passim).

19. Che del resto, quando c'è, non sempre è di segno positivo. È il caso (salvo errori, ignoto ai commenti) del discorso del convitato vegetariano, che nel *Mezzogiorno* prelude al famoso episodio della "vergine cuccia": «Pera colui che prima osò la mano / Armata alzar su l'innocente agnella, / E sul placido bue: nè il truculento / Cor gli piegàro i teneri belati / Nè i pietosi mugiti nè le molli / Lingue lambenti tortuosamente / La man che il loro fato, ahimè, stringea» (vv. 503-9). Il brano, ironicamente oratorio, condensa spunti di una analoga, ma più lunga e per nulla ironica, tirata di Plutarco liberamente riprodotta nell'*Émile*: «Quel courage d'homme eut *le prémier qui* [...] engloutit dans son estomac des membres qui *les moment d'auparavant bêloient, mugissoient,* marchoient et voyoient? Comment *sa main put-elle enforcer un fer* dans le cœur d'un être sensible? [...] Voila ce qu'il dut imaginer et sentir la prémiére fois qu'il [...] dit comment il falloit egorger, depécer, cuire *la brebis qui lui léchoit les mains*» (*Œuvres*, IV, 412). Cfr. comunque Bonora 1968 (81-85) e Accame Bobbio 1975 per un bilancio della presenza di Rousseau in Parini: ma è un bilancio facilmente ampliabile, soprattutto tenendo conto di convergenze tematiche, in corrispondenza dei "nodi" dei rispettivi pensieri.

pensiero: le antitesi pariniane hanno primariamente una funzione negativa del presente sociale, l'*altrove* che oppongono ad esso serve soprattutto a renderne stridente l'intrinseca irrazionalità, e viene quindi cercato in direzioni diverse (mito, storia, alterità sociale e spaziale). Ma non può sfuggire neppure che c'è una struttura concettuale piuttosto coerente dietro quelle antinomie: il sistema di valori in nome del quale viene esercitato il giudizio ha una sua innegabile stabilità, rivelata dalla tendenza delle varie antitesi concettuali a convergere. Da una parte, come si è anche visto, tale convergenza avviene nei termini di un riassorbimento del particolare nel generale, o del superficiale nel profondo: l'opposizione tenebre-luce nella *Notte* non è ad esempio che una attualizzazione episodica dell'opposizione ben più basilare natura-artificio. Dall'altra, tali strutture oppositive più fondamentali tendono continuamente ad entrare in rapporto tra loro. Se si torna ancora al brano della *Notte* analizzato al § 4, si noterà facilmente come ai vv. 30-38 e 45-47 l'antitesi ozio-lavoro si associ da un lato a quella tra aristocrazia e uomini «da la fatica condannati», ossia i ceti produttivi, accostati alle *fere* con cui condividono un ritmo naturale di sonno e veglia, secondo una costante del *Giorno* (ancora l'opposizione fondamentale artificio-natura); dall'altro a quella avi-giovin signore (ossia: passato-presente), finendo per saldare i due sottosistemi: la "plebe" conserva comportamenti (e valori) che l'aristocrazia cittadina ha perduto per un processo degenerativo di allontanamento dalla natura – il che, con qualche modifica, riproduce ancora uno schema ben caro a Rousseau. E si noti anche incidentalmente che l'asse sociale, l'opposizione di classe su cui spesso si è giustamente soffermata la critica,[20] è solo un elemento di questo complesso "sistema", e non necessariamente quello centrale.

Semplici spunti, o poco più, il cui approfondimento esula dagli scopi e dai limiti metodologici di questo studio. Il loro interesse sta soprattutto, qui, nel fatto che scaturiscono da una analisi sintattica e retorica del testo: non sempre quando si ammirano le sorprendenti capacità di manipolazione formale e linguistica di questo poeta si ha idea dell'autentico spessore (per così dire) di quella forma.

20. Cfr. da ultimo Carnazzi 1998.

Riferimenti bibliografici

Accame Bobbio 1975 = A.A.B., *Presenza di Rousseau nel* Giorno, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, II, Roma, Bulzoni, pp. 503-25.

Barbarisi-Esposito 1998 = G.B. e E.E. (a cura di), *Interpretazioni e letture del* Giorno, Bologna, Cisalpino.

Berra 1998 = C.B., *Le figure di permutazione nel* Mattino *e nel* Mezzogiorno, in Barbarisi-Esposito 1998, pp. 381-422.

Bonora 1968 = E.B., *Parini minore: arte e cultura*, GSLI, CXLV, pp. 53-89, poi in Id., *Parini e altro Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 66-94 (da cui si cita).

Carnazzi 1998 = G.C., *L'altro ceto: "ignobili" e terzo stato nel* Giorno, in Barbarisi-Esposito 1998, pp. 275-92.

Cinque 1997 = G.C., *'Topic' constructions in some European languages and 'connectedness'* [1983], in *Materials on Left Dislocation*, a c. di E. Anagnostopoulou, H. van Riemsdijk, F. Zwarts, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, pp. 93-118.

GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I a c. di L. Renzi, vol. II a c. di L. Renzi e G. Salvi, vol. III a c. di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino 1988-95.

Isella 1968 = D.I., *L'officina della «Notte»*, in Id., *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 41-74.

Lambrecht 1994 = K.L., *Information structure and sentence form. Topic, focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mari 1998 = M.M., *La ricchezza linguistica del* Giorno, in Barbarisi-Esposito 1998, pp. 351-79.

Mengaldo 2003 = P.V.M., *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra.

Meyer-Lübke 1899 = W.M.-L., *Grammatik der Romanischen Sprachen*, III, *Romanische Syntax*, Leipzig, Reisland.

Renzi 1997 = L.R., *Bref historique de la question*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, publ. por Ramón Lorenzo, Sección I: *Lingüística teórica e lingüística sincrónica*, A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", pp. 1039-47.

Roggia 2002 = C.E.R., *Sulla lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, LS, XXXVII, pp. 251-85.

Roggia 2003 = C.E.R., *Sintassi dell'*ordo verborum artificialis. *Preliminari ad una indagine sulla poesia del Settecento*, SLI, XXIX, pp. 161-82.

Rousseau, *Œuvres* = J.-J.R., *Œuvres complètes*, 5 voll., Paris, Gallimard, 1959-1995.

Salvi 2000 = G.S., *La formazione del sistema V2 delle lingue romanze antiche*, LS, XXXV, pp. 665-92.

Serianni 1989 = L.S. (con la collaborazione di A. Castelvecchi), *Grammatica Italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET.

Starobinski 1982 = J.S., *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, il Mulino.

Vanelli 1986 = L.V., *Strutture tematiche in italiano antico*, in *Tema-Rema in Italiano / Theme-Rheme in Italian / Thema-Rhema im Italienischen*. Symposium Frankfurt am Main 26/27-4-1985, a c. di H. Stammerjohann, Tübingen, Narr, pp. 249-73.

Vanelli 1999 = L.V., *Ordine delle parole e articolazione pragmatica nell'italiano antico: la «prominenza» della prima posizione nella frase*, MR, XXIII, pp. 229-46.

Pier Vincenzo Mengaldo

COME INIZIANO I *CANTI* DI LEOPARDI

È di Leopardi l'espediente
Dell'apostrofe ininterrotta
(pseudo-Ezra Pound)

Iniziano così, se ci si affida a un bruto calcolo. Su 34 testi, quanti sono fino alla *Ginestra* (a non considerare per ora i successivi), ne iniziano[1] con un'allocuzione o apostrofe o evocazione 21, cioè più della metà, e così dal principio alla fine della raccolta, da *All'Italia* alla *Palinodia* e alla *Ginestra*; e come appena accennato il numero cresce se si aggiungono (v. sotto) le occorrenze dell'allocuzione non proprio in avvio ma nella sua successione immediata.

Un'altra modalità tipicamente leopardiana di attacco, come si capisce meno rappresentata numericamente (perderebbe forza se frequente) è quella con un giro sintattico protratto e fortemente subordinativo, dove

1. Intendo, restrittivamente, la presenza dell'allocuzione o apostrofe entro il primo periodo (ma spesso il primo verso) della lirica. Ma va subito anticipato che vari altri casi si hanno non all'inizio in senso stretto ma in senso più largo e comunque entro la prima strofa o "lassa" o "movimento". Cito i *Canti* dall'edizione critica a c. di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli 1981; il rimanente (lettere a parte) da: G.L., *Poesie e prose*, I: *Poesie*, a c. di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, e II: *Prose*, a c. di R. Damiani, Milano, Mondadori 1987-88; *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a c. di R. Damiani, ivi, 1997. Ho cercato di tener presenti i migliori commenti ai *Canti*, fino a quello con introduzione di F. Gavazzeni e note di F. G. e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998. Le mie approssimazioni devono più di qualcosa a una conversazione col principe degli studi sulla poesia leopardiana, l'amico Luigi (Gino) Blasucci.

la subordinazione, e complessa, precede la principale: ciò a partire dalla grandiosa panoramica storica del *Bruto minore* per terminare col caso in tutti i sensi estremo, il *Tramonto della luna*, dove (come già nel *Natale* manzoniano) la comparativa (*Quale*...) che a sua volta contiene altre subordinate, occupa l'intera prima strofa, rimandando il comparato, e la principale, alla seconda (*Tale*...), nella quale invece il ritmo è spezzato,[2] secondo un modulo tensivo che, in altra sede, è proprio di poesie non lontane, *Canto notturno* 21 ss.: «Vecchierel... tale...», *Paralipomeni* II, 5-6, III, 7-9, *Palinodia* 154 ss. («Quale... Così...») e soprattutto il protratto «Come... così...» della *Ginestra* 202 ss. (per curiosità rimandiamo pure alla canzonetta *La dimenticanza*). D'altronde *Alla Primavera* inizia, con lavorata plasticità, da un periodo a subordinazione plurima di 14 versi, cui seguono, alla stessa temperatura, tre periodi fitti di interrogative e infine, eccezionalmente, una apostrofe alla «Primavera odorata», in chiusa (v. oltre). Si è appena nominata *Alla Primavera*,[3] caso estremo di un fenomeno istruttivo, e cioè che la maggioranza degli attacchi sintatticamente convoluti si coglie, e non meraviglia, nelle *Canzoni*, con la loro alta eloquenza e la loro continuità – è stato detto da Blasucci e Santagata –[4] di "romanzo ideologico".

Il rimanente, poco, offre inizi più "normali", comunque non marcati. E si comprende che il loro luogo d'elezione sia la filiera *Idilli-Canti* pisano-recanatesi, insomma gli affluenti della vena "idillica", col loro impianto contemplativo o anche narrativo (e talora narrativo, possiamo dire, fino al "realismo": *Quiete, Sabato*). Dunque la contemplazione assoluta dell'*Infinito*, intensa e personale eppure come spersonalizzata, teoretica,[5] il tono fortemente "ragionativo" del *Primo amore*, lo «stato assolutamente prosaico», per dirla con De Sanctis (1953, 140), della *Vita solitaria*, le sublimi descrizioni del quotidiano nella *Quiete* e nel *Sabato*. E forse si può dire,

2. Sul notevole parallelismo fra prima e seconda strofa del canto v. Peruzzi 1966, 47.

3. Per questa De Sanctis 1953, 210 e 212, parlava di «forma discorsiva» e di «periodare [...] talora faticoso e avviluppato».

4. Cfr. Santagata 1994, 147; la «frequenza dei movimenti allocutivi» nelle Canzoni è stata individuata da Blasucci 1996, 16-18.

5. E non a caso del tutto priva di tanti elementi che caratterizzano gli altri idilli, e non solo quelli, come il confronto fra passato e presente biografici, dissolto in un "sempre" – e c'è quello della storia! –, la narratività, la sottolineatura dei sentimenti, poiché l'attante è il "pensiero", ecc.

all'inverso, che se ciò non avviene, se cioè si ha un'allocuzione affettuosa, nel *Passero solitario*, è perché qui il rapporto dell'evocato con l'evocatore è di fraternità, o senz'altro di sosia.

Ma occorre subito qualche precisazione o rettifica. Perché il *Primo amore*, narrativo e ragionativo ed in metro per eccellenza da racconto in versi, vede pur sbocciare al v. 7, secondo periodo e inizio di terzina, «Ahi come mal mi governasti, amore!», e poi al v. 13, altro inizio di terzina, «Dimmi, tenero core...», sicché la riflessione narrata sulla «battaglia / D'amor» si converte subito in una appartenenza patetica. Ancor meglio, nella *Sera del dì di festa* una sublime apertura contemplativa in sciolti, distesa "mollemente" per usare un avverbio leopardiano, in tre versi e mezzo, lascia scattare, nel secondo emistichio del quarto, l'invocazione «O donna mia» (e il legamento, quasi fusione, con la precedente "descrizione" è duplicemente rafforzato: dal fatto che la transizione affettiva avviene a metà verso, e dalla sinalefe, a cavallo di punto fermo, fra la parola che termina il periodo precedente e l'interiezione che apre il nuovo, *ex abrupto*: «montagna. ^ O»);[6] e in altro contesto sintattico cfr. l'*Ultimo canto di Saffo* 1-4: «Placida notte, e verecondo raggio / Della cadente luna; e tu che spunti / Fra la tacita selva in su la rupe, / Nunzio del giorno; ^ oh dilettose e care...». Conversioni in qualche modo paragonabili a queste dal narrato o dal descritto all'invocativo cadono anche, a maggior distanza dall'*incipit*, in *Sogno* 11 ss. e in *Vita solitaria* 17 ss.

Non meno interessante è prendere atto che in realtà, nei *Canti*, si danno anche e non raramente sovrapposizioni o incroci fra le due modalità marcate di *incipit* appena indicate. In *Sopra il monumento* l'invocazione «O Italia» (che richiama la canzone precedente) cade al v. 7, replicata da «o patria mia» 11, entro un ampio periodo ricco di subordinate e aperto da un concessiva («Perché») di 10 versi, prolungati a 13 e poi a 17 (tutta la strofa); in *Nelle nozze della sorella Paolina* l'apostrofe, «sorella mia», v. 8, è sì nel primo periodo, ma questo è aperto da una causale che l'avvolge maesto-

6. V. del resto nella stessa poesia, vv. 23-24, per due volte, «Mi getto, e grido, e fremo. ^ Oh... In così verde etate! ^ Ahi...». Cfr. in generale Peruzzi 1979, 39-42 che fra l'altro richiama *Zib.* 719, secondo cui «Con il possessivo, *donna* è vocabolo di tono elevato», e osserva che l'interiezione del v. 4 non è indispensabile segnacaso ma «elemento di maggiore intensità», mentre è notevole anche la «posizione enfatica» del possessivo.

samente (e pur contiene già prima, in catafora, «tuoi-te»). Di *Alla Primavera* si è detto. In *Alla sua Donna* l'allocuzione («Cara beltà») è bensì in apertura, ma a dettare ancora una volta un lungo e ricco periodo, tipico delle canzoni, e concluso da due interrogazioni (v. oltre). Nella *Ginestra* infine l'invocazione alla titolare del canto spunta anche qui non subito, v. 6, ed è incapsulata in un periodo non ampio ma di rispettabile corazzatura, mentre la successiva allocuzione implicita («ti vidi») apre viceversa un periodo sterminato, fino al v. 32. Qualcosa di simile, ma anche di più anomalo, può dirsi del *Pensiero dominante*, dato che il punto fermo che chiude la prima strofa è di fatto eccezionale in Leopardi e in assoluto, e va sostituito idealmente da una pausa più lieve, come si ricava tra l'altro, in strofe interne ma spesso a partire dal loro inizio, confrontando ad es. *Angelo Mai* 76 ss., *Inno ai Patriarchi* 57 ss., *Vita solitaria* 70 ss., *Alla sua Donna* 45 ss., ecc.

Se si vuol proseguire oltre la *Ginestra*, ecco che su tre versioni o "imitazioni" una, da Arnaut, contiene già nell'originale un'allocuzione, e a un essere naturale, lo *Scherzo* non ha incipit marcato, e tuttavia termina con una battuta di dialogo, un altro testo, *Odi, Melisso,* è dialogato o amebeo secondo schemi classici ma sfiorando anche le "operette" più giocose, il frammento XXXVIII inizia narrativamente ma al v. 7 s'impenna – in maniera assolutamente leopardiana – nella bellissima invocazione sgranata «O care nubi, o cielo, o terra, o piante»;[7] dunque solo il frammento XXXIX, racconto in terzine, non ha traccia di allocutività esposta (cfr. tuttavia il bel verso 25).

E se per completare si getta l'occhio sulle poesie estranee ai *Canti* e tuttavia prossime a questa o quella sezione di questi cronologicamente o per altre ragioni, si osserva che la maggioranza è ad attacco allocutivo, da modi che ripetono quelli meno coinvolgenti dei *Canti,* come «A te, Nettuno Re» (*Inno a Nettuno*), «Oh sfortunata... Italia» (*Epigramma)* e «Ranieri mio» (*Nuovi credenti*), alla nuda invocazione alla morte che apre

7. V. l'attacco del *Canto funebre di Bione...*: «Gemete, collinette, alto gemete / O doric'acque, e voi piangete, o fiumi», o per altro aspetto *Sopra il monumento* 193: «E le carte e le tele e i marmi e i templi», ma soprattutto *Tramonto della luna* 8: «E rami e siepi e collinette e ville» – ma anche *A Silvia* 57: «I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi», notevole variazione, pare a me, del profilo di «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori», già alluso in *Angelo Mai* 111 ss.

il *Coro dei morti,* all'avvio dell'*Inno ad Arimane*, fra i più implacabili del poeta, anche per cumulo di vocativi (in ciò simile in particolare alla prima strofa del *Pensiero dominante*). Restano fuori del conto i pezzi più deliberatamente narrativi, nella chiave romantica del racconto in verso, come *Per una donna inferma...*, *Nella morte di donna...*, *Elegia* II, l'*Appressamento della morte*, altra narrazione in terzine.

Dunque i due tipi di attacco "marcato", quello con movimento sintattico prolungato a serpentina o a scatole cinesi (storicamente diremmo: anti-alfieriano), e quello con allocuzione immediata, e generalmente concisa, possono coesistere, rafforzandosi reciprocamente. Però la loro natura logica ed espressiva è completamente diversa. Se non altro perché il primo, col suo tipico ordine subordinata/-e – principale provoca e protrae un'attesa del centro del messaggio, il secondo lo coglie subito e quasi lo brucia. Anzi i due moduli incarnano con particolare efficacia due aspetti polari dello stile poetico leopardiano. L'uno il razionalismo costruttivo, il gusto architettonico, la tensione spinta al massimo, la dilazione dell'analisi, anche la "fatica" (v. *Zib.* 4021), e si direbbe lo sforzo procurato che quasi ricade su se stesso, mentre soprattutto nel caso delle concessive nasce come un intralcio posto dall'io poetante all'espandersi della propria voce. L'altro l'agitazione, il pathos, addirittura la frenesia, l'inatteso e la rapidità, quasi in una pulsione a comunicare immediatamente, e d'altro lato la semplicità candida, la familiarità, l'affetto: in totale l'irragionevole e l'impeto, stigma della poesia,[8] il tutto scaturito così spesso *ex abrupto*; campiture larghe e contorte, ritmi lenti e meditativi, e di contro improvvise e fulminee accelerazioni, scatti del cuore quasi a-semantici. E forse va detto anzitutto che nella prima fattispecie (che, s'intende, non concerne solo gli inizi assoluti)[9] emerge il coinvolgimento della poesia di

8. Cfr., senza alcuna pretesa di completezza, *Zib.* 23-24, 61, 64, 188-90, 237, 705, 1412, 1809, 2041-43, 2049-52, 2239, 2836-40, 3139, 3415, 4536, ecc. Uno dei maggiori critici leopardiani, Sergio Solmi (1987, 20), ha parlato mirabilmente di un «accento di intimità nuovo e *quasi selvaggio*» (c.vo mio): e la familiarità affettuosa risplende nell'Epistolario leopardiano come in pochissimi altri.

9. Cfr. ad es. *Sopra il monumento* 75 ss., 121 ss., *Angelo Mai* 46 ss. (inizio di strofa), 151 ss. (id.), *A un vincitore* 19 ss (contrasta la strofa seguente, affannosamente interrogativa), *Alla*

Leopardi in quella prosa che egli riteneva, col successivo ed eloquente consenso di Nietzsche,[10] superiore alla poesia stessa come il nudo nelle donne all'elegantemente abbigliato; nella seconda che la minimalità espressiva si coagula quando la poesia è più intima alle ragioni del cuore, tratto che nella modernità è segnatamente leopardiano.

Volendo poi distinguere ancora, i dati adunati alla nota 9, benché certo non esaurienti, sembrano indicare che il periodare complesso riguarda quasi esclusivamente due zone, le canzoni (specie le più mature) e gli ultimi Canti, con addensamento massimo nella magnanima *Ginestra*, il maggiore sforzo architettonico del poeta. Ne restano invece quasi del tutto fuori, e anche questo si comprende, gli Idilli e i Canti pisano-recanatesi (la seconda strofa del *Canto notturno*, si può precisare, è anche tematicamente eccezionale, in quel contesto). Si vorrebbe dire che le misure periodiche ideali di queste due serie sono i periodi dell'*Infinito* o gli abbrivi di *A Silvia* e del *Sabato*, o questa mirabile terzina della *Vita solitaria*, uno dei culmini della contemplazione leopardiana: «Talor m'assido in solitaria parte / Sovra un rialto, al margine d'un lago / Di taciturne piante incoronato».

Riguardo alla prima e fondamentale modalità d'attacco, la allocutiva, vale la pena di soffermarsi subito su una connessione. Blasucci 1989, 120 ha giustamente additato il carattere intimamente allocutivo di un terzo circa dei titoli dei *Canti*, con la loro «frequenza di interlocutori ideali o mitici» (*Nelle nozze* ecc. da intendersi come "*Alla* sorella Paolina"). Occorre solo aggiungere che ciò non avverrebbe se il titolo non fosse, nella stragrande maggioranza dei casi, seguito da un'allocuzione che avvia il testo vero e proprio.

Uscendo per poco da Leopardi, ma per addurre utili termini di confronto, ecco che nel suo antico *alter ego* (ma in sostanza solo linguistica-

Primavera 28 ss., 85 ss., *Inno ai Patriarchi* 71 ss., *Vita solitaria* 71 ss., *Alla sua Donna* 34 ss. (inizio di strofa), *Pepoli* 27 ss., *Canto notturno* 21 ss. (inizio di strofa), *Pensiero dominante* 29 ss. (tutta una strofa), *Amore e morte* 17 ss., *Aspasia* 10 ss. (-26!), *Sopra un basso rilievo* 28 ss. (-43!), *Sopra il ritratto* 7 ss., *Palinodia* 13 ss., 145 ss., *Ginestra* 17 ss., 98 ss., 167 ss., seguito da 185 ss. (-200!), 202 ss. (-228!!), 248 ss., 258 ss., 274 ss.

10. Cfr. Nietzsche 1992, 60-61 (e la nota del Galimberti, pp. 131-32); v. inoltre almeno *Zib.* 1385 (la prosa come «la parte più naturale» della lingua) e il noto appunto sull'idea della prosa «nudrice del verso» del Paciaudi.

mente), Petrarca, le ventinove canzoni, miglior paragone strutturale e stilistico (ma lasciando fuori come ovvio le sestine), presentano l'allocuzione in apertura solo in sei casi, e quasi tutti per un motivo o altro "pre-leopardiani" («Italia mia...», «Spirto gentil...»). Altro discorso se ci avviciniamo cronologicamente. Già di incipit di questo tipo sono molto ricche le *Odi* di Parini (v. Isella 1975), anche se si tratta più di accenti retorico-morali che affettivi: *L'innesto del vaiuolo*: «O Genovese...», *La salubrità*: «Oh beato terreno», *Il bisogno*, *La Impostura*, *La Tempesta*, *In morte* ecc.: «Te con le rose...», *A Silvia*: «... mia Silvia ingenua» (e cfr. i vv. 41 e 93), *Alla Musa*: «Te...». Proseguendo, non danno moltissimo né Alfieri né Monti, ma sì Foscolo (v. Gavazzeni 1994), che mostra una situazione a dir così pre-leopardiana: *A Luigia Pallavicini*: «... per te», *All'amica risanata*: «tue dive / membra», *Alla sera*: «... vieni / o Sera!», *Per la sentenza capitale...*: «Te mi dice...», son. VI: «... perché io potei / abbandonarti», VIII: «E tu nei carmi...», IX: «... Zacinto mia, che te...», ecc., cui vanno aggiunti, dopo il «Pindemonte» del v. 16, i due successivi inizi, chiamiamoli così, dei *Sepolcri*, vv. 152 e 213-14: «... o Pindemonte», «Felice te... Ippolito» (notevole anche per la contrapposizione a «E me...» 226), e quelli di due sezioni delle *Grazie*: «Cantando, o Grazie...» e «...o care Grazie». Ancor meglio forse, data anche la sua grande importanza per il Leopardi dei *Canti*, questo passo dell'*Ortis* (v. Gambarin 1970, 448-49), con successive invocazioni alla Luna («amica L.»), all'alba, alla Natura («Splendi, su splendi, o N.»). Se poi varchiamo le Alpi per un raffronto ideale, ecco la ricchezza di allocuzioni, così spesso a donne, del malsano fratello di Leopardi, Baudelaire.

Il carattere sintattico-semantico delle allocuzioni o evocazioni leopardiane è istruttivo. Quasi sempre persone, creature, enti invocati lo sono con un'accompagnatura: che può essere talora più o meno convenzionale o cerimoniale, come in «O Patria mia», «Pepoli mio» (cfr. l'inizio cit. dei *Nuovi credenti*), «candido [latinismo] Gino» e magari anche «Italo ardito», replicato dal «Ligure ardita prole» del v. 77);[11] ma molto più si nutre della tenera e affettuosa aggettivazione leopardiana: così già, anche in grazie del

11. Non è però da escludere che qui agisca sotto sotto la teoria leopardiana degli "ardiri": v. Schiesaro 1986 e Santagata 1994, 59 ss.

posticipo del possessivo, nel cit. «O donna mia», ma poi e meglio nei bellissimi «Placida notte e verecondo raggio» della luna,[12] «O graziosa luna»,[13] «Vaghe stelle dell'Orsa», «stanco mio cor», «odorata ginestra», fino alla potente perifrasi di «Dolcissimo, possente ecc.»; e se allarghiamo l'indagine a luoghi diversi dall'incipit – ma magari sempre strategici – ecco ad es. «o caro immaginar»,[14] «santa Natura», «O cara luna», «Cara beltà», «o tenerella», «ameni inganni», «silenziosa luna», «lenta ginestra» (sarcasticamente, con aggettivo indicativamente posposto, «O natura cortese»).

Quanto agli inizi assoluti, emerge che in due soli casi i nomi propri (femminili) sono senza compagnia: *Silvia,* prima parola del testo, e *Aspasia,* sia pure più nascosta, in fine periodo, ma in pausa marcata. Si richiede una spiegazione. Facile comunque nel secondo caso, sia che si accetti l'interpretazione più comune (Fubini ecc.) – quel nome che è già un nome da etèra gettato lì come un guanto di sfida –, sia quella diversa di Spitzer 1976 (notare che anche «il tuo sembiante» non ospita qualificativi); meno facile nel primo. Ma occorre ricordare prima di tutto che nella seconda strofa cade l'affettuoso possessivo, «o Silvia mia», e poi che nella strofetta iniziale Silvia è "descritta", a compenso, con icastiche, tenere e ineffabili caratterizzazioni della sua bellezza e del suo comportamento («occhi... ridenti e fuggitivi», «lieta e pensosa»); infine che, con disposizione a cornice, l'ultima parola è quella che anagramma l'amato e insieme letterario nome.[15] In ogni caso le due eccezioni si rimandano a vicenda, e piuttosto comunque per opposizione: due assoluti, perché entrambe incarnano,

12. Sul valore di *placido* e sdruccioli equipollenti, specie in allocuzione, in Leopardi v. De Robertis 1996, 41 n.

13. Benissimo De Sanctis 1953, 118: «Queste cose egli dice alla luna, come alla sua amica», e v. in generale Ficara 1996, 29 e 34: Leopardi «sta di fronte alla natura, che è *sempre la stessa,* con un atteggiamento di pura reverenza», e «la natura è comunque un *personaggio*» (di qui, anche, le frequenti allocuzioni alla medesima). Per l'aggettivo usato in questo caso v., con Peruzzi 1979, 35-36, la traduzione dell'*Iliade,* VIII 555-56: «Sì come quando graziosi in cielo / rifulgon gli astri intorno della luna», ma in sé l'epiteto, come è stato notato, è ossianico-cesarottiano, unitamente alle apostrofi agli astri (Binni). Sull'epitetica leopardiana circa la luna v. Nencioni 1988, 390 e Mariani 1991, 90, con bibliografia.

14. Si osservi la posizione altissima di *caro* nella lista di frequenza di Savoca 1994.

15. Cfr. Agosti 1972, 39-41; qui anche ottime osservazioni sulla disseminazione fonica nella prima strofa all'insegna appunto della «*libido* vocativa». Sul nome «Silvia» v. anche Peruzzi 1956, 107 ss.

sia pur diversamente, "la donna che non si trova", ed entrambe appartengono al regno ben leopardiano delle illusioni morte; ma l'uno positivo, l'altro forse negativo; l'uno nullificato dalla morte precoce, l'altro da una prava disposizione che nuota nella cattiva socialità. Differente, e forse ancor più notevole, il caso dell'attacco di *Sopra il ritratto*: «Tal fosti ecc.». Come avviene nei luoghi più raziocinanti e crudi di Leopardi il nome della donna è sottratto, ma è sottratta anche qualsiasi qualificazione iniziale: l'effetto è, come deve, possentemente epigrafico.

Inutile insistere sui destinatari privilegiati, ben noti, delle allocuzioni (luna, natura, donne); un'altra concomitanza mi pare ricca di significato: quella fra le allocuzioni in posizione "forte" e i temi del ricordo, del passato, del tempo che scorre, quasi che le prime siano privilegiate nell'introdurre i secondi. Sovvengono immediatamente alcuni luoghi paradigmatici del Leopardi più leopardiano, *Alla luna* 1 (e v. anche 10-11: «E pur mi giova / La ricordanza...»), *A Silvia* 1 ss. (ma poi tutta, praticamente), *Ricordanze* 119 ss., 136 ss. e altrove (il finale è sigillato da «la rimembranza acerba», risposta al titolo); ma si possono aggiungere, in forma più o meno esplicita, ad es. *Nelle nozze* 1 ss., *Primo amore* 1 ss., 13 ss. ecc., *Sera del dì di festa* 28 ss., *Vita solitaria* 39 ss. ecc., *Canto notturno* 61 ss., *Pensiero dominante* 13 ss., 89 ss., 117 ss., *Amore e morte* 88 ss., *Aspasia* 1 ss. (la prima strofa), 61 ss., *Sopra il ritratto* 1 ss.

Io non potrò, in linea di massima, che considerare il fenomeno in questione come massa, in azione concorde con altre masse. Ma non ignoro che esso può assumere via via funzioni e sfumature anche molto diverse, come hanno mostrato ad es. per le quattro poesie del "ciclo di Aspasia" Girardi 2000 e per le quattro strofe della stessa *Aspasia* il grande Spitzer 1976. Così l'evocazione ama suscitare, in Leopardi, creature dolci e familiari, con la relativa epitetica. Ma molto meno nel *Pensiero dominante* che già all'inizio allinea, a «Dolcissimo», tratti tirannici e terrifici come «possente», «dominator», «terribile»: per non parlare del frammento *Ad Arimane*. E se è vero che l'allocuzione iniziale, assoluta o relativa, come i fenomeni cognati che elencherò, appartiene di regola al dominio sovrano del pathos e della dolcezza («Silvia, rimembri ancora...?», «Che fai tu, luna, in ciel...?»; decisive le curvature interrogative, v. oltre), altre volte è

pur addetta a quel «riso» («Non so se il riso o la pietà prevale»), o se si vuole sarcasmo, tanto importante per Leopardi e il suo filosofare, anche al di fuori delle *Operette*, come sarà poi per Nietzsche[16] («Poichè voi, cittadine infauste mura...», «O natura cortese...», «Errai, candido Gino...», «Oh menti, oh senno, oh sovrumano acume / Dell'età ch'or si volge...!», «Qui mira e qui ti specchia, / Secol superbo e sciocco»). Le distinzioni possono anche essere minimali. La Ceragioli 1981, 142 ss. ha mostrato che la ripresa del «tu» allocutivo con un «e» o simili è dapprima esclusiva delle Canzoni per poi riemergere nei Canti fiorentini e oltre (*Ginestra*). E si dà qui per scontata la differenza fra allocuzioni "deboli" e "forti"; fra quelle (prima categoria) al destinatario della poesia stessa (Pepoli, Ranieri, lo stesso Mai) e quelle che comportano l'evocazione quasi *ex nihilo* di persone, enti, esseri inanimati cari al cuore; fra le singolative (la grande maggioranza) e le plurime, come nel frammento XXXVIII 7.

Se invece si guarda non alla differenziazione ma alla concentrazione nel contesto, allora colpisce che l'elemento allocutivo sia così spesso replicato (con eventuali variazioni), quasi ad abbracciar meglio l'oggetto invocato, ad abbandonarvisi, e insieme a promuoverlo a protagonista. Sarà sufficiente citare, a parte «O patria mia» 1 – «Italia mia» in rima (stessa strofa), «O graziosa luna» 1 – «O mia diletta luna» 10, o, a maggior distanza (*Nelle nozze*) «Donne...» 31 – «O spose, / O verginelle, a voi...», con affettuosa specificazione, 53-54, per giungere al martellato del *Bruto minore* 76 ss.: «E tu... Candida luna... Roma antica ruina; / Tu sì placida sei? / Tu... E tu...», con questo taglio sanguinoso a mezzo e una dispersione vera e propria che sembra anticipare la strategia del *Canto notturno*. E, con minore esposizione retorica, valga anche l'ostinato, che si affida principalmente all'irrevocabilità degli imperativi, di *A se stesso*.

Anche degli attacchi "subordinativi" a sintassi complessa andrà via via meditata la ragione puntuale, al di là del generale costruttivismo, come ad es. per quello splendente di *Alla Primavera*.[17] E il rallentato iniziale di *Nelle nozze* vale soprattutto per il soffermarsi dell'io poetante sugli incantevoli

16. Cfr. Negri 1994.

17. Cfr. Accame Bobbio 1983, 707: «La lunga frase concessiva dei vv. 1-9, che in quanto concessiva getta in anticipo un'ombra su quella luminosa scena primaverile nell'atto stesso che la delinea ecc.».

aspetti, o illusioni, della vita domestica che la sorella condivide con lui, e sta per lasciare («del patrio nido / I silenzi», «le beate / Larve e l'antico error, celeste dono», «quest'ermo lido», che ne è abbellito). E non parliamo del rallentato più spinto e teso con cui s'apre il *Tramonto della luna*, cumulo che afferma poeticamente quella felicità giovanile dell'essere nel mondo, sia pure provvisoria e illusiva, che vita e ragione negano e che tuttavia s'accende nel ricordo (non per niente il tema è ripreso nella strofa finale, con slancio allocutivo: «Voi, collinette e piagge» 51, da confrontare con «E rami e siepi e collinette e piagge», come «Inargentarsi» 53 riprende «Sovra campagne inargentate ed acque» 2, «notte» 1 rimbalza a 53, ecc.). E si dovrà pur ragionare sul fatto che questo periodare complicato s'intrica, quasi con voluta difficoltosità, e con lo schema metrico e con le misure versali per i continui *enjambements*, gli arresti frasali a metà, l'alternarsi di pause deboli e forti, la formazione di "versi dentro i versi"[18] ecc. Non tanto forse, in totale, prosa entro la poesia quanto due diversi modelli, conviventi, di poesia.

Tornando agli attacchi con apostrofe, è chiaro che in essi viene proiettato in posizione forte uno stilema comunque caratterizzante di Leopardi, quell'allocuzione affettuosa e patetica su cui ha scritto in modo pregnante Fubini (1964, 10-11). Il che non toglie un valore speciale a quelli, sia perché cadono appunto in posizione marcata, sia perché, in virtù di questa, tendono necessariamente a dettare il tono fondamentale della lirica (lo si vede bene quando *non* ci sono); più restrittivamente, come abbiamo anche

18. Cfr. ad es. (ammetto senz'altro l'episinalefe) *All'Italia* 57-58: «Ma da nemici altrui, / Per altra gente», *Bruto minore* 4-5: «e al tiberino lido / Il calpestio», *Alla primavera* 13-14: «Face del ver consunse / Innanzi tempo?», *Inno ai Patriarchi* 55-56: «e servitù le imbelli / Umane vite», *Ultimo canto*: «e non de' faggi / Il murmure saluta», *Il sogno* 21-22: «Oblivione ingombra / I tuoi pensieri», *Consalvo* 47-48: «Mi si divide il core / In questo dir», 99-100: «Due cose ha belle il mondo: / Amore e Morte», *Alla sua Donna* 9-10: «Or leve intra la gente / Anima voli?», 40-41: «di te pensando, / A palpitar mi sveglio», *Pepoli* 151-52: «ancor che tristo / Ha suoi diletti il vero», *Sopra un basso rilievo* 41-42: «Questo se all'intelletto / Appar felice...», *Amore e morte* 100-1: «Se celebrata mai / Fosti da me...», *Sopra il ritratto* 17-18: «Furo alcun tempo: or fango / Ed ossa sei», *Ruysch* 1-2: «a cui si volve / Ogni creata cosa», *Tramonto della luna* 16-17: «con mesta melodia, / L'estremo albore», *Ginestra* 32-33: «Or tutto intorno / Una ruina involve», ecc. ecc. (inoltre, ad es. *Inno a Nettuno* 13-14, 15-16, 39-40, *Le rimembranze* 49-50, 95-96, traduzione di *Aen.* II 7-8, 37-38, 261-62).

intravisto, le mosse allocutive iniziali ne possono produrre di simili nei settori non allocutivi (ad es. *Nelle nozze*, *A un vincitore*).

Di fatto, sono frequenti i casi in cui, a partire da inizi allocutivi "assoluti", si danno poi, quasi a rafforzarli o comunque a proseguirne l'avvio tonale, inizi allocutivi "relativi" (cioè di strofa) regolari o frequenti, si tratti o meno dello stesso personaggio o ente. *All'Italia*, II: «Se fosser gli occhi tuoi...», III: «Dove sono i tuoi figli?...», IV: «O venturose e care e benedette... E voi...» (seguono tre strofe, come è noto, in cui all'io poetante si sostituisce Simonide,[19] tuttavia ricche di allocuzioni che possiamo dire di secondo grado: «Beatissimi voi...», «o figli», «O benedetti» ecc.); *Angelo Mai*: allocuzioni a vari all'inizio delle str. III, IV, V, VII, VIII, IX, X, meno nettamente XI (ad es. «Torna torna fra noi...»); *A un vincitore* III: «Vano dirai...», IV: «O buon garzone...»; *Ai Patriarchi* II: «Tu primo... o duce antico e padre / Dell'umana famiglia...», e v. anche III e IV; *Ultimo canto* II: «... tu, rorida terra»; *Passero solitario*: anche le strofe II e III iniziano rivolte al passero; *Alla sua Donna* II: «Viva mirarti omai...», III: «Se... ti pinge», IV: «Se dell'eterne idee, / L'una sei tu...»; *A Silvia*: v. oltre; *Ricordanze* IV: «O speranze, speranze...», VII: «O Nerina!...»; *Pensiero dominante* II: «Di tua natura arcana...?», III: «... Che tu quivi...», IV: «fuor di te solo...», V: «... a te ritorno», VI: «... Senza te» (in VII e VIII regna l'io, ma alla fine di VIII si ha «tuo»), IX: «onde tu movi», XI: «... le gioie tue, dolce pensero», XII: «il tuo stupendo incanto», XIII: «E tu..., o mio pensier...», XIV: «Da che ti vidi pria...» – dunque quasi un basso ostinato; *Aspasia* II: «Donna, la tua beltà», III: «Nè tu finor giammai... Aspasia...», «Or ti vanta...», dunque ancora con lo stesso referente o interlocutore a ogni attacco di strofa; *Sopra un basso rilievo* II: «... sei tu», III: «Morte ti chiama» ecc., V: «Madre... Natura» (VI: «Piacqueti» nel secondo periodo), VII: «... che tu destini...»; *Sopra il ritratto* IV: «Natura umana...», e così via.

Altre volte le apostrofi in avvio relativo compensano o suppliscono la mancanza di quelle in avvio assoluto: così ad es., e cito più in fretta, *Sopra il monumento* (quasi tutte le strofe successive alla prima); *Bruto minore* con gli incisivi «Stolta virtù» II str. e «E tu...candida luna» VI, ripreso con stupefacente *brevitas* nel già citato «Roma antica ruina. / Tu si placida sei?»;

19. V. Peruzzi 1987, 7-74.

Alla Primavera, specialmente II: «Vivi tu, vivi, o santa / Natura? vivi...?», che anima affettivamente ciò che prima e dopo è descritto; *Vita solitaria* III: «Amore, amore...» e IV: «O cara luna» ecc.

Ma le distribuzioni e relazioni interne delle apostrofi o evocazioni sono del tipo più vario. P. es. in *All'Italia* la I strofa accoglie, incistata in quella alla Patria, un'apostrofe "minore" al cielo e al mondo (vv. 10-12), senza dire del citato "intermezzo" simonideo; nel *Mai* l'allocuzione iniziale al filologo (str. I e IV) cede via via, dopo l'apostrofe negativa alla patria, a quelle rivolte, in una sorta di rosario metonimico, ai suoi eroi («I nostri padri»): ciò che è particolarmente notevole, perché quegli eroi potevano benissimo essere evocati alla terza persona. In *Nelle nozze* le apostrofi alla sorella si generalizzano in quelle alle donne (III str., con sviluppo nella IV e nella V), per poi specificarsi, nelle ultime due strofe, nell'allocuzione a un doppio ideale ed eroico di Paolina, la romana Virginia (e così ne esce una sorta di struttura anulare nascosta); in *Alla Primavera* l'invocazione alla medesima («Primavera odorata» 17) si sgrana strada facendo in quelle ad altrettante, ancora, sue "metonimie" (la natura, Venere-luna, le balze, l'usignolo), mentre il già ricordato «Vivi tu, vivi, o santa / Natura?» che apre la II strofa rimbalza assertivamente, in forma di poliptoto in «Vissero i fiori e l'erbe, / Vissero i boschi un dì»; nel *Sogno* 88 ss. si ha ancora un'allocuzione minore entro la maggiore; ecc. Anche l'anomalo *Risorgimento* contiene apostrofi interne, e nel *Canto notturno* l'invocazione alla luna cede a quella alla «greggia», ma le due finalmente si fondono, e naturalmente la specularità o intercambiabilità è rafforzata dal noto ritorno in ogni strofa della rima finale in *-ale*, con cui inizia pure la strofa conclusiva: «ale», metrema eccezionale in Leopardi, o se si vuole estensione della solitaria *combinatio* delle canzoni più mature.

Senza eccedere, si potrà ancora osservare che in alcuni casi i movimenti allocutivi determinano, come in fondo si è già intravisto, equilibri, corrispondenze o maggiori evidenze sul piano stesso delle strutture. Se indichiamo con A le strofe ad attacco allocutivo, con X quelle che ne sono prive, ecco che *A un vincitore* presenta lo schema alternato AXAXA (e le due allocuzioni "esterne" si rimandano dunque a cornice, per il ritono di «Garzon bennato», in rima interna con «campion», nella forma di «O buon garzone» in rima con «stagione»), mentre in *Sopra il ritratto* la

formula è incrociata, AXXA; infine la colossale e quasi dispersa *Ginestra* contiene l'evocazione dell'umile fiore eponimo, ancora circolarmente, nella prima e nell'ultima strofa – e funge da richiamo anche il riapparire dell'aggettivo classicheggiante e foscoliano *odorato.* Spesso gli alloquiti cambiano di nome e stato lungo le varie strofe, e il caso estremo come s'è notato è il *Mai*; ma la descrizione va ora precisata: è vero che nell'ultima strofa l'autore continua a rivolgersi all'Alfieri come nella precedente (ma non nel primo periodo), ma alla fine apostrofa nuovamente, dopo tanto tragitto, il Mai («O scopritor famoso»), per cui nella sostanza lo schema viene ad essere AA1A2...A. È raro che il destinatario dell'allocuzione sia lo stesso in tutte le strofe. Se non ho visto male i casi sono due, e significativi: ancora una volta *A Silvia* (se ammettiamo, s'intende, che la «speme» finale contiene la fanciulla, anzi fa tutt'uno con lei) e *Aspasia,* per quattro strofe. Siamo in entrambi i casi, precisamente, nella sfera dell'eros che esige di essere ininterrotto: si capisce, due diversissime incarnazioni dell'eros, ricordo dolce-amaro e abbandono trepido contro un'ossessione maligna e una volontà di ferirsi che si commuta ingannevolmente in cinismo nel grande finale. E allora non sarà un caso che la poesia che più si avvicina a questa struttura sia *Il pensiero dominante.* E v. anche il *Passero solitario*, con l'intesa che l'allocuzione al passero, presente in tutte e tre le strofe, nella seconda e terza s'intreccia alla prosopopea dell'io, di cui il volatile è un vero e proprio doppio.

Qualcosa di simile al detto fin qui si può arguire nei rapporti fra poesie "gemelle". Se dal nostro punto di vista l'*Infinito* e *Alla luna* si contrappongono, in tanta somiglianza, come un testo non-allocutivo e anzi constatativo ad uno allocutivo, la *Quiete* e il *Sabato*, entrambe di tre strofe, fanno sprizzare l'allocuzione solo all'inizio della terza e finale, quasi come indici di un congedo[20] (e nel *Sabato* fra prima e terza strofa si riprendono i diminutivi, «donzelletta» e «garzoncello» e il sostantivo «festa», ancora ad anello; ma «festa» è anche, assieme a «sereno» e «chiaro», comune con la *Quiete,* come poco più sopra «travaglio usato» varia il «lavoro usato» della stessa: circolazione sanguigna intertestuale). Va poi da sé, per toccare di un solo fenomeno necessariamente concomitante, che la frequenza di apostrofi e allo-

20. Cfr. Blasucci 1996, 139.

cuzioni porta con sé quella del modo imperativo. Basterà allora, pescando subito dai primi canti, dare evidenza ai casi in cui un presente descrittivo si commuta di scatto in un imperativo: *All'Italia* 14 ss.: «... Siede in terra... e *piange* [l'Italia]. / *Piangi*, che n'hai ben donde. Italia mia...»; o a quelli in cui imperativi ed esortativi sostituiscono in massa gli indicativi che ci aspetteremmo naturalmente, come nel *Mai*, passim e nei *Patriarchi*, passim.

Dunque, una presenza fittissima e granulare di tanti «tu», apostrofati come tali, la quale necessariamente profila, come è lo statuto della poesia lirica, l'incombenza dell'io,[21] che tuttavia, nella massima personalizzazione, ha pur bisogno di dialogare con l'altro e con gli altri, se no non consisterebbe lui stesso. C'è, lo si vede bene in Leopardi come in tantissima lirica, una reciprocità necessaria, nel senso che la centralità dell'io chiama a sé un tu, e a sua volta la presenza di un tu richiede la dichiarazione dell'io. In questo grandissimo lirico pur sempre dialogante, sempre sollecitante un interlocutore, la presenza dell'io è marcata con particolare energia e frequenza, fino, nel contesto singolo, a quella sintesi che è *A se stesso* – e dunque occorre riflettere su poesie come la *Quiete* o il *Tramonto della luna*, massimo questo di oggettività cosmica, dove l'io è assente (eppure la terza strofa inizia dolcemente evocando: «Voi, collinette e piagge...»). Scontata l'enorme disseminazione della prima persona, si possono estrarre (fra altri possibili) tre fenomeni che ne sottolineano forza e funzione, e cioè: l'espressione o esplicitazione del pronome di prima persona anche quando non è grammaticalmente necessario; la selva dei pronomi o aggettivi, atoni o no, personali che fanno corona all'"io", come quelli di seconda al "tu"; la tutt'altro che rara vicinanza immediata, nel testo, dell'"io" al "tu", in altre parole lo scattare quasi irriflesso del primo una volta dato il secondo.

21. Sull'importanza dell'io nei *Canti* v. in particolare Bigongiari 1976 e Colaiacomo 1995; sul fatto che l'io "eroico" leopardiano ha molte movenze dell'io "sentimentale" benissimo Santagata 1994, 56-57; e già Peruzzi 1966, 28: «I Canti leopardiani sono tutti costruiti in prima persona: il poeta è sempre il protagonista, il mediatore». In questo senso può valere l'analogia con l'Epistolario, in cui è sempre stato notato il dominio dell'io. Ma queste o simili notazioni non devono far dimenticare il fatto che, come qui si cerca di dimostrare, l'io leopardiano non è mai e poi mai un io egocentrico e autosufficiente, ma sempre un io aperto, dialogico, bisognoso dell'altro.

Per il primo fenomeno cfr. ad es. *Primo amore* 22: «E dove io tristo...», *Passero solitario* 22: «Io non so come» (ma 26 «Passo»), *Infinito* 9: «... io quello / Infinito silenzio...», *Sera del dì di festa* 20: «non io, non già, ch'io speri», *Alla luna* 1-3: «... io mi rammento... io venia», *Il sogno* 38: «Taci, taci, diss'io», *Vita solitaria* 14: «E doloroso / io vivo...» (ma 23, col fuoco sul paesaggio, «Talor m'assido in solitaria parte...»), *Ricordanze* 165: «ogni fiorita / Piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento», *Alla sua Donna* 18: «... Io mi pensai», *Canto notturno* 78: «Spesso quand'io ti miro», 133 (inizio strofa): «Forse s'avess'io l'ale», *Pensiero dominante* (129-) 131: «ond'io respiro» – «ovunque io miro», con parallelismo, *A se stesso* 3: «ch'eterno io mi credei», *Imitazione* 4: «Dal faggio / Là dove io nacqui», *Scherzo* 1:«Quando fanciullo io venni...», ecc. Si possono aggiungere qui le messe in rilievo di un «io» pur necessario grammaticalmente: *Sopra il monumento* 69: «Ecco voglioso anch'io...» (: «mio»), *Bruto minore* 106 ss.: «Non io [inizio di strofa]... appello», con forte divaricazione, *Passero solitario* 36 ss.: «Io solitario... uscendo... indugio...» (tensione sintattica), *A Silvia* 15 ss.: «Io [inizio di strofa]... lasciando... porgea...» (c.s.), *Pensiero dominante* 103: «dov'io» (: «obblio»), e via dicendo.

Secondo fenomeno. Poiché sarebbe noiosa e ovvia una documentazione *in extenso*, mi limito a piluccare intensivamente da due campioni di diversi generi, la II strofa di *Alla sua Donna*: «m(i)», «mio, -a», «mi», «-ti», «ti», «Ti» – e il tonico «Te»; e la IV di *A Silvia*: «mia» in rima, «ci» reciproco o associativo, «-mi», «mi», «-mi», «mia», il tutto in pochi versi.

Quanto all'immediato rispondere – quasi nel senso letterale del termine – dell'io al tu v., talora in forma attenuata talora più vibrata, ad es. *All'Italia* 45: «Attendi, Italia, attendi. Io veggio...», *Passero solitario* 17-18: «Oimè quanto somiglia / Al tuo costume il mio!» e 45 ss.: «Tu... A me...» (in realtà confronto di due sosia), *Sera del dì di festa* 11: «Tu dormi. Io...», con sinalefe episintattica, e 20: «a te: non io...», *Alla luna*, in apertura: «O graziosa luna, io mi rammento...», con sinalefe in cesura e ribattimento di ictus, il tutto a stringere evocato ed evocante, *Vita solitaria* 52-53: «Ma non sì tosto... di te m'accorsi, e il viver mio...», e 92: «A me sempre benigno il tuo cospetto», *A Silvia* 13 ss. (a cavallo di strofe): «... e tu solevi... / Io...», *Ricordanze* 136 ss.: «O Nerina!... di te... non odo ecc.», *Canto notturno* 1: «... luna...? dimmi...?», *Aspasia* 94-95: «vedesti / me timido tremante (ardo

in ridirlo)», ecc. All'inverso, ad es.: *Aspasia* 1-2: «Torna dinanzi al mio pensier talora / il tuo sembiante, Aspasia». Si aggiungano, con minore individuazione, *Mai* 121: «O Torquato, Torquato, a noi... A te...», *Alla Primavera* 77-78: «Ma non cognato al nostro / il gener tuo ecc.», e altri casi. Inversamente, v. *Ultimo canto* 55 ss.: «Morremo... E tu...».[22]

E qui vanno senz'altro collocate le dichiarazioni di presenza sensibile dell'io poetante al suo oggetto (il fenomeno è più notevole se coi verbi di atteggiamento e più in particolare *sentiendi*). Si va dalla prima lirica, *All'Italia* 1 e ss.: «... vedo... non vedo, / Non vedo...», «Oh qual ti veggio» ecc., all'ultima, la *Ginestra* 14: «Or ti riveggo» (preceduto da «Anco ti vidi»), 158 ss.: «Sovente... Seggo... Veggo... gli occhi appunto... miro», 187: «Il suol ch'io premo», passando attraverso, p. es., a *Sopra il monumento* 69 ss., anche *Alla Primavera* 16 ss., *Primo amore* 5, 25 ss., 40 ss., *Passero solitario* 36 ss., *Infinito* 4, *Sera del dì di festa* 11 ss., 25, *Alla luna* 3, *Vita solitaria* 8, *Ricordanze* 136 ss., cit., *Quiete* 2 ecc. (e anche l'impersonale «odi» di *Quiete* 22, *Sabato* 33).

Ora un altro grappolo di fenomeni di natura analoga e a loro volta solidali fra loro, che sono sì generalmente leopardiani, indicando via via pathos, personalizzazione, prossimità del soggetto all'oggetto, ma traggono forza ulteriore, e insieme la rilasciano, dall'agire così spesso in concomitanza con le apostrofi (e i segnali della seconda persona allocutiva), le contemporanee emergenze dell'io e i suoi indicatori pronominali o verbali: insomma quanto si è passato in rassegna fin qui. I più interessanti mi sembrano i seguenti.

Anzitutto la copia di interiezioni, che congiungono stupefazione "classica" e accento patetico, come per continui sobbalzi e quasi fitte emotive di chi evoca e scrive. P. es. (trascurando il marmoreo «deh») *Appressamento* III 76: «Oh menti sciagurate, oh mondo tristo...!», 220 ss.: «Oh sciagurato mondo, oh età dolente, / Oh... Oh...!», trad. di *Aen.* II 399: «Ahi, dicea...»,

22. Per l'insieme è bene dare ancora un'occhiata a Foscolo, soprattutto ai Sonetti: I: (tu) «a me», «mio», «mi», «meco», «mi» (e «io» 13), II: «Non son chi fui», «noi», «mio», «me» due volte, ecc., IV: «mia», «mi», «Tu-mi» ecc., V: «mio», «mi», «mie», «per te», «a te», «io», «miei», «mia», e così via nei rimanenti, con significativi incontri "io"-"tu". Quanto ai *Sepolcri* v. ad es. 1 ss., 62 ss., 151 ss., 213 ss.

Elegia II 10: «Ahimè ch'io veglio», *Le rimembranze* 132: «ah tu moristi, ah morir voglio anch'io», 139: «Ah figlio! Ah tu sei morto!», *All'Italia* 8: «Oimè quante ferite...», 61 (inizio di strofa): «Oh venturose e care e benedette...», felice *abruptum*, *Sopra il monumento* passim, *Mai* 72: «Oh te beato...», *Nelle nozze* 19: «Ahi troppo tardi...», *Bruto minore* 101: «Oh casi! oh gener vano...», *Patriarchi* passim, *Ultimo canto* 4: «Oh dilettose e care...», 49: «oh cure oh speme», *Primo amore* 7: «Ahi come mal mi governasti, amore!», e v. anche 25 e 28, *Passero solitario* 17 (inizio di strofa): «Oimè, quanto somiglia / Al tuo costume il mio!»,[23] *Sera del dì di festa* 23-24: «Oh giorni orrendi...Ahi per la via...», *Alla luna* 13: «Oh come grato occorre...», e ancora *Vita solitaria* 16 e 67, *Consalvo* 119, *Ricordanze* 87, 157, 169, *Pensiero dominante* 108, e altro. Ma non è affatto inutile osservare che il fenomeno decresce sensibilmente nel Leopardi più asciutto, dai Canti pisano-recanatesi in giù: v. infatti mosse come «Bella morte pietosa» in *Amore e morte* 98, «Stanco mio cor» in *A se stesso* 2, «Aspasia» due volte nel canto omonimo, con cui «Donna» 34 (da cfr. vantaggiosamente con l'«O donna mia» della *Sera* ecc.). Viceversa le interiezioni penetrano già negli *Argomenti e abbozzi*, v. in particolare *A una fanciulla*, p. 635 Rigoni.

Due notazioni di complemento. Come già intravisto *oh* – e magari *ahi* – prendono posto dove basterebbe il semplice vocativo *o* (naturalmente la distinzione conserva sempre qualcosa di arbitrario): cfr. anzitutto, contestualmente, ad es. *Mai* 121 ss.: «O Torquato, o Torquato... Oh misero Torquato!...», *Canto notturno* 105: «O greggia mia che posi, oh te beata...», e poi ad es. ancora *Mai* 57: «Oh tempi... oh tempi», *Ultimo canto* 4: «oh dilettose e care... Sembianze...»; mentre il semplice *o* può instaurarsi anche se grammaticalmente non indispensabile, v. *Sopra il monumento* 35 (inizio di strofa): «Amor d'Italia, o cari», *Nelle nozze* 54: «O spose, / o [anziché *e*] verginette...», *A Silvia* 36: «O natura, o natura...», fino a estensioni perdutamente polisindetiche come in *Mai* 111: «O torri, o celle, / O donne, o cavalieri, / O giardini, o palagi», frammento XXXVIII 7: «O care nubi, o cielo, o terra, o piante», *Palinodia* 208 (inizio di "lassa"): «Oh menti, oh senno, oh sovrumano acume» (e v. nota 7).

23. Cfr. Peruzzi 1979, 37 ss. e 45: «ha la funzione [l'"oimè"] che una didascalia di movimento ha per l'esecuzione di un brano musicale».

Per il secondo fenomeno, vera e propria *sphraghìs* dello stile leopardiano, della sua «gesticolazione poetica» (Blasucci), devo limitarmi a pochi casi fra i tantissimi. Alludo alle frasi esclamative e soprattutto interrogative, spesso a cumulo o cascata, che per comodità metto assieme. Ma do subito rilievo, p. es., alle frasi esclamative in certo senso ridondanti, e cioè di stupefatto dolore, delle *Ricordanze*, passim, o d'altra parte al fatto che in *A Silvia* l'interrogazione occupa tutta la strofa iniziale; alla serie di interrogazioni brevi e perciò più emotive che aprono il *Canto notturno* (la prima strofa ha quasi una struttura ABA: prima interrogazioni, poi una zona descrittiva, poi, a cornice, una chiusa ancora interrogativa, doppiamente e simmetricamente: due versi e mezzo – due versi e mezzo),[24] e nella seconda strofa della *Quiete* l'infilata affannosa di interrogazioni precede la sentenza («Piacer figlio d'affanno») e le sue espansioni. Ancora: tutta interrogativa, a cascata, è la strofa conclusiva, non breve, del *Pensiero dominante,* e così viceversa quella iniziale di *Sopra un basso rilievo* (cinque interrogative su sette versi): dove si vede che la serie di interrogative ha anche, in Leopardi, la funzione di marcare inizi e conclusioni, queste ultime lasciando quasi sospese. In alcuni casi, pure molto interessanti, le interrogazioni seguono, o si fondono con, inizi per l'appunto allocutivi, rivelando la fratellanza fra i due fenomeni (*Mai, Pepoli, Canto notturno* e *Sopra un basso rilievo*). E ora, sparsamente, alcune fra le moltissime occorrenze, senza distinguere fra interrogative ed esclamative: *Saggio... Odissea* I 9-10, 81 ss., II 32 ss. (quattro interrogative e un'esclamativa), ecc., *All'Italia* 25 ss., *Sopra il monumento* 117 (fine strofa): «Chi non si duol? Che non soffrimmo? ecc.», *Nelle nozze* 39 ss. (ancora fine strofa): «La santa / Fiamma di gioventù...? attenuata e franta... ecc.», *A un vincitore* 27 ss. (incipit di strofa), *Alla Primavera* 10 ss. (tre interrogative di seguito sino alla fine della strofa), 20-22 (incipit strofico), *Primo amore* 25 ss., *Passero solitario* 17-18 (esclamativa ad attacco di strofa), 50 ss. (tre interrogative successive, via via più concise), *Alla luna,* esclamativa in chiusa,[25] *Vita solitaria* 13 ss., *Ricordanze* 136 ss. (inizio di strofa), *A Silvia* 28 ss. (c. s.) e 36 ss. (due interrogative di seguito, a suggellare la strofa) – e v. anche l'ultima strofa,

24. Cfr. Blasucci 1973, 51.

25. Come è noto il tratto finale è stato aggiunto più tardi; e v. in genere Lugnani 1976.

Pensiero dominante 7 ss., 15, 21 ss. (doppia esclamazione consecutiva che apre e chiude), 69 ss. (tre interrogazioni a catena in attacco di strofa), ecc. ecc., o ancora ad es. *Elegia II*, incipit: «Dove son? dove fui? che m'addolora? / Ahimè ch'io...». E due liriche, *Pensiero dominante* e *Sopra il ritratto*, si esauriscono in levare con un'interrogazione.[26] La quale interrogazione (anche indiretta) è spesso introdotta da un verbo di richiesta, altro tratto non invasivo ma caratteristico della poesia di Leopardi: p. es. *All'Italia* 10-11: «Io chiedo...», *Sopra il monumento* 181, 182, 183: «dimmi...», *Nelle nozze* 39: «Io chieggo a voi», *Primo amore* 10: «Dimmi, tenero core» (e v. 35), *Sera* 21: «Intanto io chieggo», *Sogno* 15: «Or dimmi...» (e v. 61), *Canto notturno* 1, 6, 129: «dimmi», ecc., *Pensiero dominante* 145: «Che chiedo io mai, che spero...», *Scherzo* 13: «Io mirava, e chiedea...».

Considerando l'affollarsi delle interrogative, prevalenti di netto sulle esclamative, viene da chiedersi se non vi sia un rapporto fra l'ingenza del fenomeno e la ben nota idea leopardiana che, a differenza dell'antica, positiva, la filosofia moderna era, e aveva da essere, negativa e oggi diremmo critica. Ma forse conviene osservare la cosa da un altro punto di vista. Non esiste poeta più interrogativo di Leopardi, che continuamente inalza domande anche di fronte a ciò che, nella natura e nella vita, è evidente per sé e per la sua lungimiranza. Il suo stato perenne è la meraviglia di fronte a ciò che peraltro la sua ragione gli dice negativo, usuale, immutabile. Se è vera la celebre definizione di Schiller allora Leopardi è ancora una volta, a suo modo, un classico. Non solo, ma forse questa interrogatività insistente, fluviale, che si moltiplica su sé medesima e ti stringe di affanno, ti fa sentire un ospite ingrato della vita ma anche un curioso fanciullo malinconico, è forse ciò che differenzia in modo più netto il Leopardi poeta dal Leopardi filosofo, che non può non essere più o meno largamente affermativo.[27]

26. Come notato da Contini 1988, 100.

27. Non ignoro che anche le *Operette* dialogiche e più sciolte sono ricche di mosse interrogative, collocate pure in avvio (v. *Torquato Tasso*, *Folletto e gnomo* e a suo modo anche il *Venditore di almanacchi*) e che queste interrogazioni possono colare a cascata (*Dialogo della terra e della luna*), il tutto coi vari effetti di sprezzatura, colloquialità, improvviso o cambio di marcia; ma non c'è confronto con la massa e densità dei *Canti*, e inoltre nelle *Operette* il loro carattere è per lo più differente, discorsivo da un lato, ironico, maieutico o socratico, cioè "filosofico" dall'altro. Più stretto il rapporto semmai con gli andanti mossi più

Non meno tipicamente leopardiane,[28] ma non meno coestese ai fenomeno che sto censendo (e spesso inserite in curve esclamative o interrogative o sospinte da interiezioni), sono le *geminationes*, a contatto immediato o con interposizione di elementi. Lasciando da parte i vari «Ahi ahi», ecco per es. trad. di *Aen.* II 986: «Figlio, figlio, fuggi...», *Elegia II* 4: «Che vidi, o ciel, che vidi...!», *All'Italia* 28: «Perchè, perchè?», 45: «Attendi, Italia, attendi», 118: «Oh viva, oh viva», *Sopra il monumento* 60: «Lunge sia, lunge...», *Mai* 56: «Oh tempi, oh tempi...», 121: «O Torquato, o Torquato» (segue «Oh misero Torquato»), 136: «Torna, torna fra noi», *A un vincitore* 4: «Attendi attendi», *Alla Primavera* 20: «Vivi tu, vivi...» (inizio di strofa), *Patriarchi* 87: «Fu, certo, fu...» (inizio di strofa), *Sogno* 14: «Quanto, deh quanto...», *Vita solitaria* 39: «Amore, amore..» (v. sopra), *Consalvo* 119: «O Elvira, Elvira», 123: «Lice, lice al mortal... ahi lice...», *A Silvia* 37: «O natura, o natura», 52-53: «Ahi come, / Come passata sei...», con la stupenda battuta d'attesa sull'inarcatura, *Ricordanze* 77: «O speranze, speranze...», 135: «Se giovanezza, ahi giovanezza è spenta?» (fine strofa), *Pensiero dominante* 81: «Se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto», *Sopra un basso rilievo* 98: «Come, ahi come...» (v. sopra), *Palinodia* 266: «Cresci, cresci alla patria», ecc. ecc., e magari si possono aggiungere i «(d)intorno intorno» di *Pensiero dominante* 16, *Amore e morte* 144, *Ginestra* 288. E qui colloco anche formule del tipo «E s'affretta, e s'adopri» di *Sabato* 36. Approfitto di questo fenomeno per enunciare quella che mi sembra una verità per Leopardi in genere e sempre: Leopardi è di quei poeti che raggiungono i risultati più potenti coi mezzi più semplici, come qui la geminazione. Perché se io dico (sottintendo il contesto) che *«Giovinezza è spenta», e ciò addolora, faccio poco più di un truismo, anche poetico, ma se dico «giovanezza, ahi giovanezza è spenta», e nel punto saliente della fine strofa, la constatazione scende, accendendolo, nel più profondo *bathos* sentimentale di chi enuncia, e di chi riceve l'enunciato; e la differenza, lo scarto sono ottenuti con un mezzo semplicissimo, e diciamo pure non lontano, come altri

appassionati del magnifico epistolografo: p. es., quasi subito, la lettera al Giordani del 30 aprile '17 (Brioschi-Landi 1998, 88 ss.), o quella allo stesso del 13 febbraio '18 (p. 180), o perfino quella in francese a Jacopssen del 23 giugno '23 (pp. 722 ss.).

28. Della precedenza di Parini in materia ha toccato Contini 1970, 51, e va aggiunto Metastasio.

fenomeni qui discussi, dall'oralità. Ancora una volta sono poi significative un'assenza e una rarefazione: se non sbaglio, sono privi di geminazioni i *Paralipomeni*, e in genere la frequenza del fenomeno sembra calare sensibilmente nell'ultima fase della poesia leopardiana.

Accanto alle geminazioni vanno collocate, benché siano meno strette e frementi, più distese, le forme di ripetizione non a contatto, prima di tutte la più strutturata, l'anafora. I *Canti*, e non solo quelli, ne sono vivacemente pigmentati. Sia questo il luogo per dire che Leopardi, diversamente dall'opinione comune, non è affatto un poeta della *variatio* – e non potrebbe, essendo come pochissimi altri un poeta del pathos e dell'effusione di un cuore che è sempre uguale a se stesso. Per essere più esatti, la *variatio*, certamente documentata dal lavoro di elaborazione, riguarda il dettaglio, non importa se a contatto o a distanza, ma per l'essenziale, cioè per i gesti stilistici decisivi, Leopardi è un poeta della ripetizione. Documento ora selettivamente e alla rinfusa: *Appressamento* I 124: «Mira... mirai», II 106: «I' membro l'ora ed in membrarla fremo», *Elegia II* 1 (dunque incipit): «Dove son, dove fui?», e qui si incominci a notare un dato non indifferente per il mio discorso complessivo, e cioè che le anafore sono spesso ravvicinate e ridondanti (dunque vicine alle geminazioni); *All'Italia* 8: «Nuda la fronte e nudo il petto mostri», *Sopra il monumento* 35-36: «Qual tempio, quale altare e qual misfatto?», *Nelle nozze* 10-11: «L'infelice famiglia all'infelice / Italia accuserai», 16-17: «O miseri o codardi / Figliuoli avrai. Miseri eleggi», un po' all'Alfieri, *Bruto minore* 49: «Forse i travagli nostri e forse il cielo», *Alla Primavera* 23-24: «Vissero i fiori e l'erbe, / Vissero i boschi un dì», in risposta al citato «Vivi tu, vivi, o santa / Natura? ecc.», *Ultimo canto* 19-20: «Bello il tuo manto, o divo cielo e bella / Sei tu, rorida terra», con *redditio* metrica, 50-51: «Alle sembianze il Padre, / Alle amene sembianze...», *Primo amore* 25 ss.: «Oh come... Oh come... oh come...», *Passero solitario* 29-30: «Odi... Odi...», *Vita solitaria* 13: «Odio al dolor compagno; e doloroso...», 17-18: «E tu... E tu...» (v. sopra), *Sera* 7-11: «Tu dormi... Tu dormi», 14-15: «A te la speme... anche la speme», 30 ss.: «Ecco è fuggito / Il dì festivo ed al festivo il giorno / Volgar succede», *Consalvo* 152: «Ha suoi diletti il vero. E se del vero...», *Alla sua Donna* 14: «S'allor non fosse, allor che ignudo e solo...», *A Silvia* 38-39: «Che pensieri soavi, / Che speranze, che cori, o Silvia mia!», 49 ss.: «Anche peria... Anche negaro i fati...», *Ricordanze* 23-24: «Arcani

mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!», col supporto dell'*enjambement*, 93: «Sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto...», 145 ss. e 168 ss.: «Passasti... Ma rapida passasti» e «Ahi tu passasti... passasti» (epifore), 154: «in fronte / La gioia ti splendea, splendea negli occhi» (chiasmo sullo stesso elemento), 164 ss.: «Dico: Nerina mia... Dico: Nerina...» e «per te non torna / Primavera giammai, non torna amore», *Canto notturno* 1: «Che fai... che fai...?», 73: «Tu sai, tu certo...» (il "tu"!), 137-38: «Più felice sarei... Più felice sarei...», *Quiete* 17: «Di sentiero in sentiero», 20-21: «Apre i balconi, / Apre terrazze e logge la famiglia», *Pensiero dominante* 26: «E di vano piacer la vana speme», 27-28: «Accanto a quella gioia, / Gioia celeste...» ecc., *Amore e morte* 5-6: «Nasce... Nasce...» (e v. il *Canto notturno)*, 88: «Ai fervidi, ai felici» (molto sottile, con assillabazione), *A se stesso* 2-3: «Perì... perì...» (gli spezzoni successivi quasi rimano),[29] *Aspasia* 26: «Novo ciel, nova terra», *Sopra un basso rilievo* 98 ss., a groppo: «Come, ah come, o natura [n.b.] il cor ti soffre / Di strappar dalle braccia / All'amico l'amico, / Al fratello il fratello, / La prole al genitore, / All'amante l'amore» (e 107: «Al mortale il mortal»), *Tramonto della luna* 20: «Tal si dilegua, e tale...» (in rima), *Ginestra* 52: «Qui mira e qui ti specchia» (attacco di strofa), e infiniti altri casi, dai quali estraggo appena, fuori dei *Canti*, *Nuovi credenti* 103-4: «Voi saggi, voi felici... in voi...» e soprattutto *Coro di morti* 26-27: «... L'ignota morte appar. Come che morte / Vivendo rifuggia, così rifugge...» (a riprendere il «morte» del v. 3).

Una prima osservazione è di dettaglio. La poesia in cui la replicazione, nelle varie forme, è più insistente, sono le *Ricordanze,* "onniaccoglienti" secondo una celebre formula, ma anche la lirica in cui più Leopardi si è abbandonato sentimentalmente. (Interessante al solito il confronto con l'*Infinito*, dove l'unica vera ripetizione è dei dimostrativi, e la coppia iniziale residua un'epifrasi, anziché ribattersi, come sarebbe facilmente avvenuto altrove, in *«Sempre caro... E sempre cara...»). In generale, come ho anticipato, le replicazioni leopardiane appartengono tipicamente alla zona della ridondanza, come già le geminazioni e come qui, in particolare, le ripetizioni appositive. Dunque l'istruttivo paradosso: il poeta massimamente essenziale, anzitutto per sobrietà di produzione da lui ammessa nei

29. Per il «tessuto di ripetizioni verbali» di questa lirica v. Contini 1988, 95.

Canti, è anche il poeta massimamente ridondante nel gesto linguistico. Ma si capisce: questo tipo di ridondanza, come ognuno può vedere dagli esempi sgranati, è visceralmente stretta al pathos e all'affettività dell'elocuzione; e infatti, come pure è facile controllare, la ripetizione da un lato ha molto più valore di espansione sentimentale che costruttivo, e colpisce di norma il centro o i dintorni del vocabolario del cuore leopardiano.

È chiaro che, magari in altra prospettiva, si dovrebbero estrarre altre forme di ripetizione meno strutturate lessicalmente o sintatticamente, a cominciare da quelle foniche, tuttavia abbastanza studiate da molti leopardisti perché occorra insistere. Indichiamo invece, un po' a spruzzo, il «dispera» e il «disprezza» che si guardano dal terminale di versi vicini in *A se stesso* 11-13, o gli stessi polisindeti (così nella *Sera* 23: «e qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo» con triplice esposizione del comportamento dell'io evidenziata dalle pause, e cui non per nulla segue un'accorata esclamazione), o anche le allitterazioni più spinte quali, *Sogno* 33: «Di quella *speme* che *s*otterra è *spenta»,* o, *Ricordanze* 50, il bellissimo «*V*ien*e* il *ve*nto...», in attacco strofico, o ancora, in verticale, *Pensiero dominante* 1 ss. (dunque in apertura): «*Do*lcissimo, possente, / *Do*minator di mia profonda mente [rima bilaterale]... *Do*no...»; e si può aggiungere, più grammaticalizzata, la coppia o triade di gerundi, non rara in Leopardi, *Pepoli* 95 ss.: «Perseguitando»-«Conculcando»-«turbando», in rima interna, *Ricordanze* 12: «Mirando il cielo ed ascoltando il canto» (anche con forte assonanza), ma v. già *Infinito* 3: «Ma sedendo e mirando...». Per non dire dei versi tutti timbrati sulla *à* infinitivante (Blasucci), come *Consalvo* 135: «Chiamata fosti, e lamentata, e pianta», o delle rime inclusive come *sereno* : *seno* in *Amore e morte* 122-24 (finale del testo); e si può anche accennare alla forte tendenza all'asindeto (ad es. *Ricordanze* 126 ss., *Quiete* 45 ss., *Pensiero dominante* 73 ss., *A se stesso* ecc.): da cui la rarità, e dunque l'espressività, dei polisindeti, v. sopra. Qui è in azione, si capisce, soprattutto l'altro e complementare Leopardi, il poeta della concentrazione e degli effetti ottenuti, diciamo, sottopelle, non attraverso l'evidenza lessicale. Ma deve bastare il cenno.

Per ultimo, assieme ai fenomeni allocutivi, personalizzanti e variamente elativi (si pensi qui anche ai meri superlativi del tipo di «altissima

quiete»), va convocata la serie di quelli che realizzano un'altra proverbiale modalità leopardiana: le forme della presenzialità o come ha ben detto Boyde 1988, in un articolo di pregio, della «ecceità». L'accostamento è doveroso se non altro perché i fatti che censirò appartengono alla stessa categoria della deitticità[30] entro cui si situano l'"io" e il "tu"; e perché le realizzazioni grammaticali dell'ecceità puntano a quella eliminazione o diminuzione della distanza fra soggetto ed oggetto che caratterizza altri fenomeni salienti già esaminati, e che in totale è uno dei bersagli massimi del lirico.

Trascuro, per non scoprire l'acqua calda, gli arcinoti *questo-quello*, celebri soprattutto dall'*Infinito* (ma v. fra l'altro anche *Aspasia,* non a caso, o *Sopra il ritratto* 7 ss.),[31] limitandomi a ricordare che da Savoca 1994 ne risulta l'estrema frequenza (rispettivamente quindicesimo e diciottesimo posto nella lista relativa). Appunterò invece qualche occorrenza degli avverbi di luogo corrispondenti, avvertendo che di qui in poi tutta la documentazione potrà essere saturata dalle varie Concordanze: *Sera*: «e qui per terra / Mi getto...», *Ricordanze* 21-22: «quei monti azzurri / che di qua scopro», 55-56: «Qui non è cosa / Ch'io vegga o senta...», *Aspasia* III, cioè la formidabile chiusa: «Qui neghittoso immobile giacendo...», e il grande attacco della *Ginestra*: «Qui sull'arida schiena / Del formidabil monte»; con cui *A Silvia* 15: «E quinci il mar da lungi, e quindi il monte», o anche *Sabato* 18: «Giù dai colli e dai tetti». All'opposto *là* e nessi (mai *lì*): *Infinito* 5: «di là da quella», *Ricordanze* 17: «là nella selva», *Quiete* 5: «Rompe là da ponente...», *Sabato* 10: «Incontro là dove si perde il giorno», *Tramonto della luna* 3: «Là 've zefiro aleggia».

E ora, rompendo l'ordine logico, si punti l'attenzione sul presentativo per eccellenza, *ecco*, di frequenza non meno eccezionale che significativa in Leopardi. Cfr. già *Appressamento* III 202-5, e poi ad es. *All'Italia* 127: «Ecco io mi prostro» (in sinalefe), *Sopra il monumento* 69 (inizio di strofa): «Ecco voglioso anch'io...», in unione, come sopra, al pronome di prima, *Mai* 97-99: «Ecco svaniro a un punto... Ecco tutto è simile» (anafora),

30. Rimando complessivo alla bella trattazione di Vanelli-Renzi 1995.

31. Cfr. Leo 1932, Bigi 1954, 147: «Spesso [...] l'espressione desolata e tenera è ritratta da un semplice dimostrativo», e soprattutto Raimondi 1994, 509 ss.

Nelle nozze 95-97: «Ecco alla vaga / Tua spoglia intorno... Ecco di polve» (anafora in membri entrambi quinari), *Bruto minore* 91: «Ecco tra nudi sassi o in verde ramo», *Patriarchi* 39: «Ecco di sangue...», *Ultimo canto* 68: «Ecco di tante...», *Sera* 30: «Ecco è fuggito / Il dì festivo...», *Quiete* 4: «Ecco il sereno...», 19: «Ecco il sol che ritorna, ecco sorride» (anafora ridondante). Collocato spesso, come si capisce, alla sorgente del verso, l'avverbio segnala messe a fuoco, cambi di marcia, intensificazioni. E dunque il poeta che ha definito con tanta amara sicurezza senso della vita e destino dell'uomo è anche e ancora una volta il poeta dell'improvviso e della sorpresa e cioè, come sappiamo da tanto altro di lui, della vitalità.

Deittici temporali. *Sera* 5: «*Già* tace ogni sentiero...», *Passero solitario* 16: «Già tutta l'aria imbruna», *Palinodia* 255-57: *già* tre volte; *Alla Primavera* 72: «*Or* vieni il rinascente anno cantando», *Primo amore:* «Dimmi [n.b.], tenero core, or che spavento...», *Sera* 33: «Or dov'è il suono...?», *Alla luna* 12: «Or volge l'anno» (correlato ad «allor» 14), *Alla sua Donna* 30: «... Or non aggiunse / Il ciel...» (da, si noti, «*Ahi*, ma non diede»), *Sabato* 20: «Or la squilla dà segno...», *Pensiero dominante* 55-56: «Or punge ogni atto indegno / Subito i sensi miei», ecc. Similmente *Sera* 19: «...a quanti oggi piacesti», *Ricordanze* 92: «Che di cotanta speme oggi m'avanza» (certo sul foscoliano «Questo di tanta speme oggi mi resta»), *Pensiero dominante* 47: «Oggi mi pare un gioco...»; inversamente *Sabato* 7: «*Dimane*, al dì di festa» e 40: «Diman tristezza e noia...», *Sopra il ritratto* 32: «Diman, per lieve forza...». Ricorrente, come ovvio, l'opposto *allora*, ad es. *Sopra il monumento* 146, *Mai* 76, 122, *Ultimo canto* 8, *Alla sua Donna* 14, i fondamentali *A Silvia* 30 e 38 ecc.; quindi *allora che / quando Ricordanze* 9-10, 121, *d'allor(a) che Pensiero dominante* 14-15, 44; e poi i vari *ad ora ad ora Aspasia* 73, *ancor(a) Mai* 20-21, *Alla Primavera* 16, *Ricordanze* 2, *finora Pensiero dominante* 96, *fra poco Risorgimento* 33-34 e *A Silvia* 49, *intanto Sera* 21, *ognora Pensiero dominante* 49, *talora Vita solitaria* 23: «Talor m'assido...» (dove si noterà che l'indicazione temporale vaga concomita con due precisazioni spaziali che, come nell'*Infinito*, collocano l'episodio "in sede", fra luoghi cogniti) e nell'attacco di *Aspasia*.[32] E per chiudere, almeno il verbo che

32. La Ceragioli 1981, 24 accenna al mutamento di valore degli avverbi e locuzioni di tempo dopo i Canti "fiorentini", con interessanti rimandi.

più di ogni altro dice l'avvicinamento del soggetto o dell'oggetto al "qui e ora", *venire*: *Alla luna* 3: «Io venia pien d'angoscia a rimirarti», *Il sogno* 14: «...Vieni, o cara beltà?», *Ricordanze* 50: «Viene il vento...», *Quiete* 14: «Vien fuor la femminetta...», *Sabato* 21: «Della festa che viene», *Pensiero dominante* 28: «Gioia celeste che da te mi viene!». O ancora, per piluccare in due diverse categorie, il *non lunge* di *Sera* 25 o il «*Torna* azzurro il sereno, e tornan l'ombre...» di *Sabato* 16.

Due considerazioni, o piuttosto prese d'atto, complessive. Come risulta chiaro, è frequentissimo il caso in cui due o più di due dei fenomeni presi in esame si abbracciano contestualmente (rimando a un luogo di elevato pathos come *Sera* 23-24: «*Oh* giorni orrendi...! *Ahi,* per la via...»). Secondariamente: l'esemplificazione mostra, come già accennato, che i testi nei quali i nostri indici stilistici mancano o sono rari (a parte quelli dell'"ecceità" e compresi comunque i più nudamente espressivi) sono quelli a più alto tasso contemplativo o meditativo come l'*Infinito,* o *Amore e morte* o il *Tramonto della luna* e pochissimi altri, in parte gli stessi *Quiete* e *Sabato:* ma viceversa, in questi due stupendi idilli cittadini, e così almeno anche nell'inizio della *Vita solitaria,* si affacciano in serie gli articoli determinativi deittici, individuanti, che via via fanno apparire ai nostri occhi, creature della vita come direbbe Saba, la gallina, l'artigiano, la femminetta, l'erbaiuolo, il carrettiere, la donzelletta, la vecchierella, i fanciulli che giocano sulla piazzola, lo zappatore, il legnaiuolo, il garzoncello scherzoso: con naturalezza pari alla capacità di differenziare.

Un ultimo rilievo generale scaturisce dall'escussione delle varianti. È molto notevole che quasi tutti gli esempi dei fenomeni passati in rassegna siano istituiti fin dalla prima redazione in nostro possesso, e che dunque l'intenso e sottile elaboratore qui abbia avuto poco da mutare, e semmai qualcosa da togliere o attenuare rispetto allo slancio iniziale: *All'Italia* 50: due interrogazioni si contraggono in una (con ampia modifica), 52 e 133: cadono due punti esclamativi; *Sopra il monumento* 7: «O Italia, o Italia» / «O Italia» (l'endecasillabo scende a settenario), 23 e 150: cadono due esclamativi, 60: «Oh quante [*poi* quanti] plausi oh quante» / «Oh quante [lacrime]»; *Mai* 10, 13, 132-33: sottratte tre interrogative; *Sera* 1: «Ohimè» / «Dolce e» (v. nota 23); *Patriarchi* 37: «oh quale» / «e quale»; *Alla Primavera*

116: tolta un'interrogazione; *Ultimo canto* 13 bis: cade un «Oh» in un verso eliminato; *Consalvo* 132: è eliminato un «Ahi» (ma segue al v. successivo un «Deh»). Viceversa, ed è molto interessante: nel corso dell'elaborazione si hanno molte aggiunte sparse di punti esclamativi – e anche di interrogativi – che non sto a dettagliare; inoltre, *All'Italia* 118: «Evviva evviva» si rafforza in «Oh viva, oh viva»; *Bruto minore* 102-3: «e non... Né» / «e non... non»; *Ultimo canto* 24: «Saggia natura» / «o natura» (verso ritoccato); *Canto notturno* 105: «o» / «oh», 110: «Ch'ogni tuo rischio o danno» / «Ch'ogni stento, ogni danno». Altre varianti si possono considerare in grosso equipollenti, come *Sopra il monumento* 91 o *Ginestra* 183 (v. ediz. Peruzzi, cit. alla nota 1). L'impressione complessiva è duplice. Da una parte che i movimenti del pathos riuscissero a Leopardi naturali, si può dire primordiali; dall'altra che egli ha attenuato i fenomeni relativi nei testi già per loro natura più "eloquenti" (fondamentalmente i primi dei *Canti*, o sul piano del "genere" le Canzoni), mentre ha aggiunto qualche ulteriore tocco di immediatezza patetica a quelli, i più, patetici con semplicità.

Mi consento qualche suggestione finale.

La tensione, o piuttosto l'abbandono "affettuoso" dell'io al tu, con le espressioni o espansioni "a grappolo" che ho raccolto, forse ci fanno capire ancor meglio perché, nel tempo del pur sconosciuto a Leopardi *Lied*, i *Canti* sono stati intitolati così (e due di essi recano già nel titolo individuale "canto", mentre fuori della raccolta ha sede un "coro"). Infatti i fenomeni in questione, singolarmente e soprattutto nel loro fitto coabitare nella pagina, sono molto più propri dell'oralità e del "canto" che del "discorso", sia pure poetico. A ciò si lega quanto è ben caratteristico di Leopardi, l'infinita capacità di animare, anzi umanizzare gli oggetti poetici più astratti, enti, abitanti del passato ecc., e s'intende la natura e le sue creature. E se l'individuo concreto appare come "personaggio", è individuato al massimo: non «una» ma «la» gallina.

Altra considerazione. Il "grappolo" dei fenomeni, ove si dia come tale (cioè molto spesso), appartenendo in linea di massima all'"espressione" allo stato più puro, evidentemente indica con forza la centralità dell'io. Ma con le sue fitte diramazioni e la parentela fra i suoi componenti finisce – non per ricamare, no – ma per saturare lo spazio testuale. Il grande

lirico, devoto della replicazione e dell'insistenza nella forma (come nei temi o motivi), raggiunge così paradossalmente una sua alta concentrazione proprio attraverso la dispersione, e un'espressività che, attraversando i motivi e per così dire accentandoli insistentemente, li attualizza come proprietà specifiche dell'io pensante e senziente.

Terza osservazione. Non meno dei deittici, l'allocuzione scorcia fulmineamente la distanza fra soggetto e oggetto, tende ad affratellarli. Marche della leopardiana "affettuosità" ma anche dello stile lirico nella sua essenza. Se l'io è in partenza (astrattamente) distante dall'oggetto, non lo può più essere se scortato dagli indici della presenzialità, primi fra tutti la trasformazione del referente in un compagno di strada, e di dialogo, della terza persona nella seconda, e i deittici.

E per prendere congedo. Ogni spirito sano non può non sentire Leopardi come un poeta non solo fra i grandissimi, ma fra i più irrecusabilmente fraterni. Ora è vero che la moltiplicazione delle apostrofi, la frequenza dei deittici e così via possono anche appartenere a quella "particolarizzazione" che secondo Hegel è necessaria al lirico. Ma prima di tutto l'allocuzione continua, con tutti i molti suoi complici che abbiamo convocato, è un segno speciale e forte di questa fraternità. Hegel stesso ha insistito sul carattere di «in sé autonomo, come un mondo interno per sé concluso» che è proprio del grande lirico, ma lo ha anche descritto acutamente come un attore che recita infiniti ruoli.[33] Questa intuizione si può applicare anche a Leopardi, ma piuttosto in questa accezione peculiare: che quando, come gli avviene così spesso, invoca, amoroso e disarmato, creature, compagni ed enti, e quasi dimentica se stesso per abbandonarsi a loro, in realtà è come se invocasse ogni volta ciascuno di noi, chiedendoci fraternità e amore.

33. Hegel 1963, 1475 ss. Non è possibile concordare con un pur grande critico leopardiano come Fubini 1964, 12: «Nessuna poesia, come questa, sembra ignorare ascoltatori e lettori...».

Riferimenti bibliografici

Accame Bobbio 1983 = A.A.B., *Note sul canto leopardiano "Alla Primavera"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV**, *Tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, pp. 703-17.
Agosti 1972 = S.A., *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.
Bigi 1954 = E.B., *Dal Petrarca al Leopardi. Saggi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi.
Bigongiari 1976 = P.B., *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia.
Binni 1973 = W.B., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni.
Blasucci 1985 = L.B., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino.
Blasucci 1989 = L.B., *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano.
Blasucci 1996 = L.B., *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi.
Boyde 1988 = P. B., *Ecfrasi ed ecceità in Leopardi's Canti*, «Italian Studies», XLIII, pp. 2-20.
Brioschi-Landi 1998 = G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F.B. e P.L., Torino, Bollati Boringhieri.
Ceragioli 1981 = F.C., *I "Canti" fiorentini di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki.
Colaiacomo 1995 = C.C., *"Canti" di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura italiana, Le opere*, III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 355-427.
Contini 1970 = G.C., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi*, Torino, Einaudi.
Contini 1988 = *Antologia leopardiana*, a c. di G.C., Firenze, Sansoni.
De Robertis 1996 = D.D.R., *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Cosmopoli.
De Sanctis 1953 = F.D.S., *Giacomo Leopardi*, a c. di W. Binni, Bari, Laterza.
Ficara 1996 = G.F., *Il punto di vista della natura. Saggio su Leopardi*, Genova, il melangolo.
Fubini 1964 = G. Leopardi, *Canti*. Introduzione e commento di M.F. Edizione rifatta con la collaborazione di E. Bigi, Torino, Loescher.
Gambarin 1970 = U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di G.G. (Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. IV), prima ristampa, Firenze, Le Monnier.
Gavazzeni 1994 = U. Foscolo, *Opere*, edizione diretta da F.G., I: *Poesie e tragedie*, Torino, Einaudi-Gallimard.
Girardi 2000 = A.G., *Lingua e pensiero nei Canti di Leopardi*, Venezia, Marsilio.
Hegel 1963 = G.W.F. H., *Estetica*, trad. it. a c. di N. Merker, Milano, Feltrinelli.
Isella 1975 = G. Parini, *Le odi*, edizione critica a cura di D.I., Milano-Napoli, Ricciardi.
Leo 1932 = U.L., *Zwei Einsamkeiten. Leopardis "L'Infinito" und Lamartines "L'Isolement" (Versuch einer "Interlinear-Interpretation")*, «Archivum Romanicum», XVI, pp. 521-39

Lugnani 1976 = L.L., *Il tramonto di "Alla luna"*, Padova, Liviana.
Mariani 1991 = C.M., *Alfabeto leopardiano,* Bergamo, Moretti & Vitali.
Muñiz 1992 = M. de las Nieves M.M., *Sulla struttura del "Canto notturno",* GSLI, CLXIX, pp. 373-89
Negri 1994 = A.N., *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi,* Firenze, Le Lettere.
Nencioni 1988 = G.N., *La lingua dei "Malavoglia" e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano.
Nietzsche 1992 = F.N., *Intorno a Leopardi...* W.F. Otto, *Leopardi e Nietzsche.* A c. di C. Galimberti, postfazione di G. Scalia, Genova, il melangolo.
Peruzzi 1956 = E.P., *Saggio di lettura leopardiana,* «Vox romanica», XV, 2, pp. 94-163.
Peruzzi 1958 = E.P., *Aspasia,* «Vox romanica», XVII, 1, pp. 62-81.
Peruzzi 1966 = E.P., *L'ultimo canto leopardiano,* LI, XVIII, 1, pp. 28-68.
Peruzzi 1979 = E.P., *Studi leopardiani, I. La sera del dì di festa,* Firenze, Olschki.
Peruzzi 1987 = E.P., *Studi leopardiani, II. Il canto di Simonide, Odi Melisso, Raffaele d'Urbino, Il supplemento generale, Agli amici suoi di Toscana,* Firenze, Olschki.
Raimondi 1994 = E.R., *I sentieri del lettore,* II: *Dal Seicento all'Ottocento,* Bologna, il Mulino.
Santagata 1994 = M.S., *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi,* Bologna, il Mulino.
Savoca 1994 = G.S., *Concordanza dei "Canti" di Giacomo Leopardi,* Firenze, Olschki.
Schiesaro 1986 = A.S., *Leopardi, Orazio e la teoria degli "ardiri"*, ASNSP, S. III, XVI, pp. 569-601.
Solmi 1987 = S.S., *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri,* a c. di G. Pacchiano, Milano, Adelphi.
Spitzer 1976 = L.S., *Studi italiani,* a c. di C. Scarpati, Milano, Vita e Pensiero.
Vanelli-Renzi 1995 = L.V. - L.R., *La deissi,* in *Grande grammatica italiana di consultazione,* III: *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole,* a c. di L.R., G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, pp. 259-375.

*Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento**

Accolto nella collana "I novellieri italiani" promossa e diretta per la Salerno da Enrico Malato (e sia pure, quindi, con dichiarata settorialità), è ora a nostra disposizione il più consistente e cronologicamente più esteso *corpus* che alla produzione canterina sia mai stato dedicato. Né il vantaggio è solo quantitativo e di finalmente agevole accessibilità. Posto che, con non moltissime eccezioni, il raffronto restava ancora da farsi con «l'allegra» (epiteto dionisottiano) filologia del pur benemerito Ezio Levi o addirittura con quella, anche più disinvolta, dei suoi predecessori del tardo Ottocento, il ragguardevole acquisto è naturalmente anche qualitativo e di sostanziale affidabilità. Per via tanto diretta (grazie al suo, articolato, saggio d'apertura), quanto indiretta (stante l'esplicita accoglienza della ben più rigorosa metodologia sempre da lui imposta), a garantire l'impresa è del resto l'avallo fornito da Domenico De Robertis; dallo studioso cioè che più d'ogni altro ha contribuito a porre su nuove, solide basi storico-critiche la prassi ecdotica relativa ai cantari.[1]

Fin dall'inizio decisiva, anche per lui, la fatidica introduzione di quel geniale congegno metrico che è l'ottava rima. E ben a ragione, infatti, comincia con l'evidenziare che se, sul piano delle forme metriche (cioè dei basilari strumenti espressivi), a connotare il primo ventennio del Trecento è la miracolosa invenzione della terzina dantesca, a dominare il secondo è l'avvento del nuovo metro narrativo che, appunto sul finire del quarto decennio, trova nel Boccaccio del *Filostrato* e del *Teseida* il suo più autorevole patrocinatore, dilagando poi in cantari, poemetti e poemi d'ogni tipo. *Poi*, ma a mio parere, in sporadici casi, già prima e parallelamente; da parte di De Robertis, tuttavia, sulle controversie relative a genesi e paternità nessuna netta presa di posizione, ma sostanziale equidi-

* *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno, 2002, tt. 2, pp. LII-1018.

1. Vanno appunto nell'ordine ricordati almeno De Robertis 1961, De Robertis 1970 (il primo e la *Premessa* al secondo anche, con aggiornamenti, in De Robertis 1978), De Robertis 1984.

stanza – se intendo bene – tra le argomentazioni di chi scrive e l'ipotesi di Gorni intesa a ravvisare il vero e proprio atto di nascita nella parziale riscrittura della ciniana *La dolce vista* attuata in *Filostrato*, V 62-65.[2]

Nel seguito, previa conferma delle ben note peculiarità della tradizione manoscritta (così come di quella a stampa) e dei conseguenti obblighi che all'editore di cantari ne derivano, è alla casistica narrativa che De Robertis riserva largo spazio, accentrando l'attenzione su «una specifica griglia del raccontare» (p. XXIII) che volta a volta si lega alle storie di amore tragico o a lieto fine, alle imprese cavalleresche, alle componenti magico-fiabesche, alle beffe o truffe, a motivi topici come quelli del segreto o tabù, del vanto, dell'anello magico, delle false accuse ecc., non senza richiami a modelli privilegiati (dalle *Metamorfosi* al *Decameron*) e a varianti di cui diventano spia designazioni quali *Leggenda*, *Miracolo*, *Istoria*... Sono (come anche quelle, pur rapide, subito dopo dedicate alla sintassi, ai nomi e ai luoghi) pagine di sicuramente redditizia lettura che, senza nemmeno tentarne il riassunto, mi limito qui a segnalare. Un qualche indugio mi concedo invece su due altri e strettamente connessi fattori, trattandosi di quelli che più direttamente danno ragione dei testi entrati nei due tomi sui quali ci stiamo intrattenendo.

Prendiamo atto, in primo luogo, di un'asserita, programmatica sistematicità. In un settore come questo, si avverte, non è certo «il caso di scegliere fior da fiore», e sono pertanto «qui riuniti *tutti i testi* [mio il corsivo] iscrivibili sotto l'etichetta della "novella"» (pp. XX-XXI). Personalmente, devo dire (e vedi del resto le ammissioni di p. XXXI), eviterei la perentorietà nell'affermare che tutti e sempre siano prodotti ugualmente dozzinali, e che nessuno mai si stacchi da una non proprio aurea mediocrità. L'altro punto è che, comprensibilmente, risulta essere nozione piuttosto estensiva quella che, per il genere «cantare novellistico», De Robertis finisce per adottare. Siamo in un ambito, precisa (e non si può che concordare), nel quale «non è» propriamente «la brevità che fa la novella» (p. XVII), anche se poi nessuno dei cantari accolti va oltre le due puntate. Soprattutto due altri fattori – pare di poter dedurre – concorrono invece a una delimitazione categoriale: da un lato la tipologia tematica, dall'altro, e insieme, la compattezza narrativa. Ed è in effetti su codeste basi che viene giustificata l'esclusione dei ben noti *Cerbino* e *Geta e Birria*: omesso il primo giacché in esso «il "commento" o la descrizione prevaricano sul racconto»,[3] e scartato il secondo, «non tanto per

2. Per i miei assunti (solo compendiosamente esposti nel Convegno canadese citato in De Robertis 1984) cfr. Balduino 1984 (e nello stesso vol., pp. 57-92, v. anche in redazione ampliata l'introduzione a *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970); per Guglielmo Gorni l'allusione è invece a Gorni 1993 (e cfr. ivi anche *Postilla sull'ottava*..., pp. 295-301).

3. E sarà per ragioni del medesimo tipo, congetturo (alle 61 ottave della narrazione vi si aggiunge infatti un "commento" in terza rima), che neppure è menzionata la *Historia*

essere consapevole e dichiarato rifacimento dell'*Amphitruo* di Plauto, ma in quanto concepito come celebrazione della potenza d'amore e omaggio, rinnovato ad ogni canto, alla propria donna, alla maniera del Boccaccio del *Filostrato*, e con palesi richiami alla tradizione lirica...» (p. XXI). Non sarà che alla discutibilissima, ma pur sempre diffusa idea (ed esigenza) del romanzo-romanzo finisce così per associarsi quella, omologa, del cantare "puro" o cantare-cantare?

Battute a parte, resta naturalmente da evidenziare che le difficoltà di delimitazione (o selezione) sono principalmente legate al fatto che, rispetto alle tradizionali (cfr. Levi) distinzioni di genere, gli ibridismi indotti da contaminazioni tematiche sono tutt'altro che rari. Basti un solo esempio: sarà pur vero che l'inedito *Miracolo di un castellano micidiale*, con cui la nostra silloge si chiude, un "cantare sacro" propriamente non è; ma neppure può sfuggire che sono i temi religiosi e le finalità pedagogico-edificanti quelli che nell'avventura di questo "Innominato" cinquecentesco (in clima già controriformistico?) decisamente prevalgono. O ancora, e su altro piano: quando si sia accolto, nella redazione più antica, il *Pirramo e Tisbe* («novella sì, ma non cantare», p. XXVIII), come non pensare anche ad altri testi (*Progne e Filomena, Giasone e Medea* ecc.) di non dissimile tipologia? E se, ben a ragione, si fa posto a *Ponzela Gaia*, come non essere tentati anche da qualche altro cantare di ambientazione arturiana?[4] Beninteso, rispetto al quadro d'insieme e a fronte di una massa di ventinove testi, non è certo questione di un cantare in più o in meno. Almeno una è però l'esclusione che credo di dover lamentare come ingiustificata, ed è quella che ha colpito la godibile e sicuramente novellistica *Storia del calonaco di Siena*.[5]

Passando ora ai complessivamente ineccepibili *Criteri generali di rappresentazione*, non ne citerò che un paio di passaggi, avendo particolare riguardo (come la presente sede suggerisce) alle implicazioni metriche. Dalla necessità, si ribadisce subito, di attenersi a un testo-base (di norma coincidente col testimone più antico), consegue che anche

> per quanto riguarda l'aspetto formale si adottino criteri corrispondenti al comportamento del testimone prescelto rispetto sia alla lingua in cui esso è redatto, sia al grado di percezione e osservanza prosodica, sia, d'età in età, alla riconoscibilità di una qualche abitudine ortografica e di relative convenzioni grafiche (p. XLIX).

E più avanti, specificamente:

deli doi amanti Lodovico e Madona Beatrice (dichiarata riscrittura da *Decameron*, VII 7, da me citata secondo il titolo della presumibile *princeps* del primissimo Cinquecento).

4. Lo si accenna, s'intende, specie in rapporto all'eccellente silloge *Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di D. Delcorno Branca, Milano, Luni, 1999.

5. Ne è disponibile una mia edizione in *Cantari del Trecento* cit., pp. 149-60 e 295-99.

I versi ipermetri e ipometri sono stati segnalati con (+ n) o (- n), dove *n* indica il numero delle sillabe in eccesso o in difetto, salvo nel caso in cui l'anisosillabismo sia endemico (come nella *Ponzela Gaia* o nel *Liombruno*). Le rime imperfette sono segnalate di norma nelle note al testo dei singoli cantari se diffuse, o nel commento quando sporadiche (p. LI).

Sono, nella sostanza, i criteri a suo tempo enunciati da De Robertis per i citati *Cantari antichi*, e da lui allora seguiti con la rigorosa scrupolosità documentaria conseguente al precipuo fine di predisporre testi da consegnare agli spogli del *Tesoro delle origini della lingua italiana*. Ma vero è pure che, quanto ai frequenti problemi di «rabberciamento metrico», già in quell'occasione lo stesso studioso neppure mancava di precisare:

> Ciò non significa che si supponga, non dico nell'originale, ma nella stessa redazione in atto, la presenza di fenomeni di anisosillabismo, e che l'irregolarità della rima nel testimone risponda a sua volta a uno scrupolo documentario o sia da considerare come istituzionale. La sostituzione e conversione di moduli equivalenti, e la «riconoscibilità» di formule delle quali non si richiede una puntuale percezione, l'assuefazione insomma, possono aiutare a spiegare il fenomeno e a configurare la *routine* di questi trascrittori-manipolatori. *Nella maggior parte dei casi, anzi, si potrebbe e si può giungere a una soluzione intuitiva e soddisfacente (magari col concorso – specie per la rima – delle testimonianze delle altre redazioni).*[6]

Detto altrimenti, e riassumendo: tanto più quando, come nel nostro caso, l'editore debba tenere nel debito conto anche le esigenze di "leggibilità", occorrerà da un lato guardarsi dagli eccessi (e tranelli) di un ultra-béderiano feticismo del *bon manuscrit*, e dall'altro, per quanto attiene alle anomalie di rima e di misura versale, procedere almeno a tutti quegli interventi che si presentino come agevoli e pressoché scontati ritocchi. Che poi per i nostri *Cantari novellistici*, all'atto pratico e come prospettato, ciò sia sempre avvenuto, è naturalmente tutt'altro discorso; e basterà per intanto a darne prova una minimale esemplificazione estratta dal più vetusto dei reperti in nostro possesso (ossia, per il *Libro di Fiorio e Biancifiore*, dal Magliabechiano VIII 1416 = M).

Nell'ott. 14, dove il testimone-base presenta un *disidero* che dovrebbe far rima con *mio*, l'ovvia correzione *disio* è prontamente attuata; altrove, invece, si lasciano sopravvivere sequenze del tipo *dice* : *venisse* : *dipartisse* (ott. 20; e lì, fra l'altro, senza inferirne che a originare l'equivoco, per il copista toscano, dev'essere stato un originario *dise* dell'antigrafo veneto), oppure *messaggi* : *viaggio* : *saggi* (ott. 65). E quale caso-limite potrà essere considerato il mantenimento, nell'ott. 13, di un mostruoso distico conclusivo come il seguente:

> tanto eran messi spesso in uno brulo:
> più crescono in uno mese che un altro in tre. (+ 2)

In realtà, un paio di sillabe in più figuravano in M anche per il v. 7 (*tanto cherano mesi ispeso in uno brulo*), e in esso dunque i consueti ritocchi risultano intro-

6. De Robertis 1978, 113 (naturalmente mio il corsivo).

dotti. Ma, a parte questo, il guasto resta patente (tant'è che, nel commento, una spiegazione complessiva del traballante distico neppure viene tentata). Come sappiamo, ricorrere ad altri testimoni comporta il rischio (e talora, anzi, la certezza) di contaminare redazioni autonome, ed è certo prassi che, in linea di principio, va evitata. Ma sarà davvero e sempre miglior partito quello del filologo che supinamente accetta una indubbia e vistosa corruttela? Per mio conto, in situazione così disperante, finii (come già Crescini) per appigliarmi a testimonianze recenziori (la cui difforme lezione, correttamente, la Benucci registra in nota), mettendo a testo il tutto diverso distico

> Tosto cresciuti sono d'un paragio,
> perch'eran nutricati di vantagio.

Soluzione quanto mai precaria, sapevo e so benissimo, a fronte della quale però, ora, non altro suggerirei che l'evidenziazione dell'innesto mediante corsivo, così come s'è fatto quando, forzatamente, da altre fonti si sono dovute mutuare le cospicue porzioni di testo (da I a 6 3, e da 42 6 a 49 7) mancanti ad M per caduta delle relative carte. Quale del resto, occorrerà anche chiedersi, il grado di rigorosità da applicarsi per l'anticontaminatorio metodo appena richiamato? Restando ancora all'ott. 13, osservo che M chiude il v. 2 con un *figlulo* che dovrebbe poi (v. 4) rimare con *gliglio*; immediata da parte della Benucci (confortata anche dai tardo-quattrocenteschi S, V e P) la correzione *figlio*. Non è, sia chiaro, che un caso fra mille. Non sembri allora provocatorietà gratuita se anche vien fatto di chiedersi: ciò che (sensatamente) è ammesso per guasti di modesta o magari modestissima entità, non dovrà invece valere proprio *mai* per quelli di più vasta (e per ciò stesso più incresciosa) portata?

Prima di sospendere, provvisoriamente, il discorso sulle implicazioni metriche, due annotazioni ancora.

La prima per osservare che l'occasione, purtroppo non colta, era quanto mai propizia anche per includere uno specifico paragrafo che, tramite regesti largamente esemplificativi, documentasse in particolare la casistica delle dialefi d'eccezione (solo sporadicamente segnalate in nota), dei non pochi endecasillabi "a minore" con accenti di terza e soprattutto di quinta, nonché delle situazioni in cui può ben essere che si sia di fronte ad ipermetrie solo apparenti, ma in realtà sanabili mediante episinalefe. Se ho visto bene, è un'ipotesi, quest'ultima, mai ventilata, e che tuttavia sono propenso a ritenere non proprio eccezionale almeno all'atto dell'esecuzione pubblica, e nemmeno improponibile, forse, anche quando non si tratti di mestieranti per i quali più che la norma poteva valere l'orecchio. Consideriamo, per meglio intenderci, versi come i seguenti, estratti tutti dal pucciano *Gismirante*:

> E Gismirante mise mano alla spada (I, 35 3)
> e per le iscale va verso il sanatore (II, 20 8)
> In suo presenza ne venner più di cento (II, 28 3)

e disse allo imperador: – Fate che venga (II, 28 7)
Ella rispuose: – Se' tu istato sì dotto (II, 49 3)

Tutti, come si vede, esibiscono dodici sillabe, e tutti infatti sono stati (dal nostro editore, Franco Zabagli) postillati con + 1; ma tutti, si noterà anche, iniziano per vocale e potrebbero quindi, applicando la citata figura metrica, essere ipermetri solo apparenti. E lo stesso criterio (posto che lo si consideri tale) avrebbe naturalmente valore anche in molti casi di ipermetrie sulle quali l'editore è intervenuto. Nel testimone-base da cui ricaviamo il *Libro di Fiorio e Biancifiore* leggiamo per es.: «astori e bracchi e falconi e *livorieri*» (24 5); «e dice: – *Figliuolo*, andemo a disinare» (26 6); «e disse: – Giura *lo* mio comandamento»; nel *Bel Gherardino* (II, 5 2) «*arivarono* una sera lungo il mare», ecc. Nei primi tre casi ad opera della Benucci, nel quarto di Zabagli, le correzioni (che qui non intendo affatto contestare) sono state nell'ordine: *livrieri*, *figlio*, *'l*, *arivaro*. Tutti interventi pienamente legittimi, e perciò irrinunciabili? Lo insinuo, beninteso, con una domanda, nel presupposto che dirimere la piccola questione non sia lecito in assenza di una specifica inchiesta che, per il Trecento, potrebbe anche essere pressoché sistematica.

Con un secondo rilievo (e su versante quasi opposto a quello or ora richiamato), intendo infine sottolineare che, a fronte di talune anomalie, metriche o d'altra natura, attestate da questo o quel testimone, l'atteggiamento potrà anche (o dovrà?) essere ragionevolmente differenziato caso per caso. Una cosa sarà in effetti essere alle prese con un più o meno maldestro dilettante, e ben altra trovarsi di fronte a un professionista come Antonio Pucci che, anche a voler guardare al mero dato quantitativo, di ottave ne confezionò in vita sua più di Lodovico Ariosto. Né del tutto indifferenti credo debba lasciare la stessa età di appartenenza. E ciò suggerisco, in particolare, ponendo mente al fenomeno che, per un Quattrocento ormai inoltrato, sempre De Robertis ha altrove denunciato come progressiva «letterarizzazione del genere», ricavandone poi questa secca e persuasiva diagnosi: «Dietro i testi c'è, più spesso che la panca, lo scrittoio; anche se il ritmo di produzione è sempre quello di un tanto l'ora».[7]

Alla descrizione generale dell'opera torno ora cercando di darne conto con poche altre, essenziali indicazioni.

Fra i ventinove cantari che la silloge comprende e che, ovviamente, impegnavano su problemi di diversa natura e difficoltà, dodici risultano affidati alle cure di Elisabetta Benucci, dieci a Franco Zabagli e sette a Roberta Manetti. Tutti i testi, e spesso per la prima volta, si giovano di un più o meno capillare ma in generale pregevole commento che solo esegetico non è, nel senso in particolare che, quando utile o necessario, congruo spazio è anche riservato a lezioni d'altri

7. De Robertis 1966, 437.

testimoni, con relativo e discusso corredo di dubbi o ipotesi alternative. Per ogni cantare, inoltre, all'inquadramento storico-critico provvede una *Nota introduttiva* che, prima di chiudersi con un puntuale sunto dell'intreccio, rapidamente informa sulla presumibile datazione, su origini e fortuna del tema (anche richiamando eventuali antecedenti o fonti), sull'area di appartenenza, spesso già accennando ai testimoni-chiave e ai più significativi precedenti editoriali. Va da sé – ma è comunque da ribadire con forza – che praticamente sempre, e con punte massime in presenza di vulgate remote, l'attenta revisione testuale ha dato frutti cospicui, e ciò non solo in virtù della più volte evocata metodologia derobertisiana, ma talora anche grazie ad allargamenti della *recensio* (esemplare il caso del *Liombruno*, per il quale, avvalendosi di una segnalazione che spetta ad Antonio Enzo Quaglio, Roberta Manetti ha potuto per la prima volta basarsi sul ms. Antonelli 521 dell'Ariostea di Ferrara). In appendice naturalmente, a firma dei rispettivi curatori, le *Note ai testi*, tanto più estese quando occorresse dare più minuto conto dei criteri applicati, o addirittura (caso della redazione A del *Pirramo e Tisbe* e della *Dama del Verzù*) si aprissero possibilità di classificazioni di genere lachmanniano; a seguire, infine, gli *Apparati*, tutti di tipo negativo e intesi sempre (sola eccezione l'appena citato *Pirramo e Tisbe*) a documentare gli interventi attuati sul testimone base.

Chiude l'opera, dopo l'*Indice dei nomi*, non già il glossario ch'era lecito attendersi (e sulla cui utilità non è il caso di insistere), bensì un meccanico *Indice delle note linguistiche*, ossia "delle parole annotate", e conseguentemente distinte per forma e funzione. Ci si chiede: che vantaggio potrà mai avere la registrazione per lemmi separati di *trabacca* e *trabacche*; *trassesi* e *trasse*; *trionfi* e *trionfo*; *trista*, *tristi* e *tristo*; *tutavia* e *tuttavia*? A parte questo, direi che anche più incide e salta agli occhi la diversità di comportamento tra i singoli editori; qualche esempio, un po' a caso (e precisando che il numero romano si riferisce all'ordine di presentazione dei cantari): sono chiosati *abegar* (XVII 31 8) e *abergare* (XX 42 5), ma non *abergo* e *abegatore* prima ricorrenti nel *Pirramo e Tisbe* (24, 1; 25, 2 e 7; 30, 6 e 7); il verbo *assettare* per tre occorrenze ma non per la prima, che corrisponde a I 29 6; il *baronaggio* di XXVII 54 3, ma non quello di II, I 40 4; *insegnata* di V, II 13 1, ma non *insegnati* di I 64 2 (o *insegnato* di XVI 81 3); l'avv. *parte* a VI 7 3, ma non a V, I 45 1; il sost. *pressa* nell'accezione di 'calca' o 'fretta', ma non di 'mischia' (III 1 4); *zita* per XIII 5 1, ma non per VII 24 1, e così via, fino a discrepanze che possono affiorare perfino entro uno stesso testo (in *Fiorio e Biancifiore* la forma *bigianti* è annotata al v. 106 2, ma non alla prima occorrenza che si ha a 69 8).[8]

8. Nemmeno rare (ma sono, si sa, lacune pressoché inevitabili) le voci o forme meritevoli di un'annotazione che invece non c'è: sarà il caso, poniamo, nel *Libro di Fiorio e Biancifiore* di *terracciani* 'paesani, abitanti della città' (98 5); nel *Bel Gherardino* di *impedimentire* (I, 13 6) e di *pressi* 'vicini' (II, 39 1); in *Madonna Leonessa* di *cambera* 'camera' (44 6); in *Gismirante* di forme come *vilume* (I, 32 2), *nivicato* (I, 34 1) o *gosti* per 'costì' (II, 42 3); nella

Carenze di coordinamento, accennavo, e in senso più generale intendevo con ciò riferirmi alla mancanza di un finale, sistematico controllo sull'operato dei tre giovani filologi che dell'impresa si sono fatti carico. Ne danno prova esplicita, se non erro, le discrasie che di seguito segnalo.

Per il *Liombruno* la Nota al testo di Roberta Manetti include, mutuandolo dall'ed. Varanini, l'elenco completo delle trenta stampe; praticamente in tutti gli altri casi (fra le motivate eccezioni, di nuovo ad opera della Manetti, *Ippolito e Dianora*), per quanto attiene alla tradizione a stampa ci si limita invece a rinviare genericamente ai consueti repertori (non tutti, com'è noto e a cominciare dal glorioso Passano, ugualmente affidabili), così sottraendo al lettore l'immediata informazione sulla, talora imponente, fortuna editoriale dei singoli cantari.

Altra risultanza: quel fondamentale, notissimo collettore che è il Riccardiano 2873 viene dapprima ed esattamente (cfr. infatti c. 161v) datato 1432 dalla Benucci che lo utilizza per *Madonna Leonessa*; da parte sua, invece, Zabagli parla di «terzo decennio» (p. 888) in rapporto al *Gismirante* e, più genericamente, tornando allo stesso ms. per *La Lusignacca*, di «prima metà del sec. XV» (p. 893), mentre alla Manetti, che se ne occupa per il *Cantare dei tre preti*, basta ed avanza l'indicazione «sec. XV» (p. 897). Protagonista involontario di un ben più clamoroso incidente risulta peraltro il Magliabechiano VII 107: il codice – ci comunica la Benucci sulla scorta del Mazzatinti (IMBI, XIII, pp. 197-98) – «contiene varie canzoni, ballate e novelle, tra cui il *Ninfale fiesolano* (cc. 1r-11v)» (p. 930). In verità, si sapeva quanto meno a partire da un robusto articolo del Catalano, datato 1920 e anche qui debitamente registrato in bibliografia, che si tratta non già del boccacciano e non propriamente novellistico *Ninfale*, bensì della *Dama del Verzù*; e, per accertarsene, alla Benucci poteva per l'appunto bastare un'occhiata all'operato della collega Manetti che, nella sua edizione del famoso cantare, logicamente registra (p. 909) e utilizza anche il suddetto Magliabechiano.

Più in generale, del resto, ancora a difettosità registiche e ai limiti di lavoro in *équipe* sembra di dover imputare l'assoluta rarità, nei commenti, di riscontri o rinvii tra testo e testo che pure, va da sé, potevano rivelarsi propizi su piano tanto esegetico quanto tipologico.

Ne accludo una prima prova (scontata sì, ma non per questo insignificante) notando che nessuna chiosa provvede a segnalare che per *Bruto di Bertagna* e *Gismirante* (affidati, rispettivamente, a Benucci e Zabagli) Antonio Pucci impiega la stessa ottava proemiale; più esattamente, dal raffronto, qualche lieve difformità affiora nei versi conclusivi, e poteva quindi essere interessante chiedersi se

Lusignacca di *camberiera* 'cameriera' (12 8), *ispazia* 'spazio' (54 6), *invitata* 'invito' (61 7); in *Madonna Elèna* di *dicolare* 'decapitare' (22 8) e *dicapato* 'decapitato' (51 8); in *Gibello* di *tostane* (16 6), *sberghi* (29 3), *a scorso* (52 7) e *transìto* 'morto' (70 8); in *Florindo e Chiarastella* di *cioco* 'gioco' (66 8), ecc.

tali variazioni siano da addebitare all'autore stesso, oppure ai copisti (operanti nel tardo Trecento nel caso del *Bruto*, e nel 1432 in quello del *Gismirante*).

Mai notate, ch'io sappia, e ben più sorprendenti risultano però le coincidenze osservabili mettendo a fronte questi due passaggi, appartenenti il primo (colonna di sinistra) a *Lusignacca* 41 (p. 208) e l'altro a *Ottinello e Iulia* 60 (p. 612):

Se quella notte macinò il mulino,
signor', sappiate s'andò di rondone,
dicendo l'uno all'altro: – Amor mio fino,
nullo altro amante non pare un bottone,
se non d'averti a te a mio dimino,
e vada ritta la nostra intenzione –.
Ed era già presso a dì un'ora,
niuno di lor non ha dormito ancora.

Se in questa notte macinò il mulino,
signor' pensate s'egli andò di rontone, (+ 1)
dicendo l'uno all'altro: – Amor mio fino,
nessun altro amante non curo un bottone
se non d'averti sempre al mio dimino –.
Andava ritto alla loro intenzione,
lei sempre stette salda a quella botte,
ben dieci volte la caricò la notte. (+ 1)

Le coincidenze, come si vede, si arrestano all'altezza dell'ultimo distico. Ma niente paura. Basta, in *Ottinello e Iulia*, passare alla stanza successiva per vederla chiudersi con i versi «egli era presso a dì quasi aurora, / nissun di lor avia dormito ancora» (61 7-8).

A mettermi sull'avviso, confesso, è stato l'affiorare (sfuggito ai due commentatori) di una metafora erotica già boccacciana («Macinava il mulin quanto poteva», *Ninfale fiesolano*, 310 5, e cfr. anche *Decameron*, IV 10, 48; VIII 2, 9 e 23); né credo che sulla fonte ci sia da dubitare (e v. inoltre *Trattato del prete colle monache*, 27 5: «e <'l> mulin fe' macinar per lusinga»), essendo sulle orme di *Decameron* V 4 che l'autore della *Lusignacca* si muove. Ma restando alla sostanza: più ancora che nel caso precedente, è interessante qui la valutazione dei pur limitati adattamenti, cui fors'anche si aggiungono difformità imputabili a errori di trasmissione (due ipermetrie, infatti, solo in *Ottinello e Iulia*). Inoltre: posto che quest'ultimo a noi risulta posteriore, saranno testi appartenenti a due diversi secoli, o non magari molto più vicini di quanto ci è dato documentare? Cogliamo con le mani nel sacco un autore che, a fronte di una scena topica (quella appunto del finale, a lungo sospirato accoppiamento), si mostra prontissimo a riciclare materiali già disponibili. Ma si tratterà a tutti gli effetti di saccheggio, o non invece di una ripresa ad opera del medesimo autore, e simile dunque a quella che abbiamo additato da parte del Pucci?

Presumo che a quello che ho appena segnalato si debba guardare come a un caso limite. Resto tuttavia convinto (e soprattutto per questo lamentavo la carenza di riscontri fra testo e testo) che, nella produzione canterina, il riutilizzo di tessere prefabbricate sia fenomeno diffuso, e non sempre circoscritto ai più scontati tòpoi o alle comodissime zeppe.[9]

9. Alludo così a una prospettiva che in qualche modo avvalora anche contatti come quelli ipotizzati da Catalano fra *Lusignacca* e *Dama del Verzù*, che molto opportunamente, senza trascurare altri possibili rapporti, anche la Manetti (cfr. pp. 376-78) ricorda.

Passando in rassegna i singoli testi, accludo a questo punto a una serie di minuti rilievi, quasi sempre d'ordine testuale.

Comincio ovviamente dal più arcaico esemplare in nostro possesso, ossia dal cosiddetto *Libro di Fiorio e Biancifiore*[10] che, all'incirca nel 1345, nel Magliabechiano VIII 1416 (M), un copista toscano trasse da un antigrafo di provenienza veneta. Obbligatorio quindi che, ove non intervengano lacune meccaniche da sanare, tale codice sia assunto quale testo-base; ma accettabile anche che di M, nel ragionevole intento di una più agevole leggibilità, Elisabetta Benucci si sia studiata di eliminare «dove possibile le lacune, gli errori, le ipermetrie e le ipometrie», appellandosi per circoscritte correzioni alle testimonianze «di As e P[10], supportate nella maggior parte dei casi dalla tradizione e riportando nelle note le soluzioni degli altri codici» (p. 884). Peraltro, come già accennato e ogni filologo ben sa, una volta abbandonata la prassi del drastico conservatorismo a suo tempo messo in atto da De Robertis, si finisce per muoversi in più frangenti sul rischioso terreno dell'opinabile e, talora, salvaguardare la coerenza ecdotica diventa quanto mai arduo. Segnatamente ad essere chiamata in causa, e specie a livello di fonetica, è qui la mescidata patina linguistica che è il portato appunto dell'incontro-scontro fra antigrafo padano e apografo toscano. Ciò appurato, ben a ragione, certo, si conservano ipercorrettismi del tipo *verr'è* (31 7), *perrò* (52 6 e 74 8), *comperrare* (64 8); ma poi accade che il toscanismo *vidde* di 7 1 passi a *vide* e sia invece salvato il *viddi* di 87 3; che resti il *malamentre* di 85 4, ma normalizzato risulti il *fortementre* di 61 4; che un'identica clausola si presenti una volta come *d'otre 'l mare* (62 6) e un'altra come *d'oltre 'l mare* (104 3); che a 104 8 compaia un *giuocare* che resta isolato di fronte al costante *giucare* (101 8, 105 6, 107 4 e 8, 108 6, 113 4); che i diffusissimi scempiamenti di matrice veneta siano regolarizzati due volte su tre, in più casi con risultanze che solo fonetiche non sono. Come già ampiamente rilevato, altro settore insidioso è naturalmente quello delle discrepanze metriche; anche qui dunque (e pur con tutte le attenuanti del caso) una rapida casistica relativa alle oscillanti soluzioni che la Benucci finisce per adottare: a 25 5 accetta da Crescini, per ragioni di rima, un *allegrato* presente in un unico e tardo testimone (M e As *volentieri*); a 68 8 ripristina la correttezza metrica (e siamo d'accordo) mutuando dai codd. Parigini *andar davanti* (in M *n'andarono dinanzi*), e a maggior ragione, come rima e *usus scribendi* chiedono, muta *palazzo* di 74 4 in *palaccio* (cui peraltro doveva seguire un punto e virgola); viceversa a 80 6 fa saltare la sequenza rimica lasciando *far viva* e rifiutando *far sana* di P già accolto da Crescini... Risultanze non dissimili (salvo che talora si trat-

10. Dico "cosiddetto" in quanto il titolo, fissato da De Robertis, è desunto dalla nota di chiusura, che però letteralmente (e si tratterà di francesismo piuttosto che di svista del copista) risulta essre *Finito è i ·libro Fiori e Biancifiore*; manca dunque il partitivo *di*, e sarebbe perciò plausibile anche un titolo ridotto (come in tantissimi altri casi) ai soli nomi dei due amanti.

terà piuttosto di sviste che di scelte) nei casi seguenti: a 74 4 (*co· lloro si solacciava allegramente*) resta l'eccedenza di una sillaba per la quale bastava il normalissimo troncamento *lor*; a 117 1 (*E l'ammiraglio ne prese in veritade*) si lascia un'ipermetria, sanabile (ove si escluda la sopra ipotizzata episinalefe) con l'espunzione di *E* come appunto si fa poco appresso (119 1), oppure sopprimendo *ne* come si attua (*prese* anziché *ne prese*) per 122 2, o magari con la più economica soluzione *vertade*. E ancora: per 7 5 (*Nata fu in Roma la gentilissima*) si segnala un'ipometria, rispetto alla quale più logico parrebbe a me supporre dialefe dopo *fu*, come in effetti accade, e si ammette, poco appresso (cfr. 16 7); a 71 2 (*sì cade morta tramortita dalla doglia*) si registra una non segnalata eccedenza sillabica dovuta a un'intrusione indebita (di *morta*, infatti, nessuna traccia nei codici; in base a M, se mai, *della* e non *dalla*); per 125 8 (*con un dongello, ed erano ignudanati*) sfugge alla Benucci un'ipermetria, da sanarsi, a norma di rima e per il riferimento a Biancifiore, correggendo con *era ignudanata*.

Problemi meno intricati (anzitutto, ma non solo, in attinenza al colorito linguistico) pone l'edizione del *Bel Gherardino* affidata a Franco Zabagli: obbligatoria infatti, come già per i precedenti editori, la costante fedeltà all'unico testimone trecentesco (Magliabechiano VIII 1272, siglato A), con ricorso eccezionale ai quattrocenteschi B e C, che (riportando l'uno le prime 28 ottave, e l'altro la porzione testuale rimanente) si integrano a vicenda e sono solo «chiamati in causa e citati in nota quando la loro lezione permette di correggere errori del testimone adottato o di integrarne le lacune» (p. 886); per il resto appunto, rispetto ad A, soltanto i consueti e cauti interventi di normalizzazione metrica. Anche qui, peraltro, una piena coerenza metodologica non sempre c'è. Clamoroso il caso di I, 12 1 (*E cavalcando per quella pianura*), dove non sfugge che per una svista il copista replica la clausola del verso che apre l'ottava precedente (*E riguardando per quella pianura*): perché, come in vari altri casi si fa (cfr. 19 1, 29 6, 34 4 ecc.), non ricorrere all'altro testimone (*Ma quando furon giunti in quelle parti*), così ripristinando la sequenza di rime? E si vedano ancora, limitando i riscontri al solo primo cantare: *Geso* e non *Gesù* nell'*incipit*; il v. 3, sempre dell'ottava d'apertura (*non seguitar la mia gran follia*) è bollato con un insussistente – 2, mentre (a preferenza della dieresi su *mia*) bastava un ovvio *seguitare*; 6 3: in A l'agg., come anche a 25 6, è privo di dittongo (*vertudosi* dunque, e non *vertudiosi*); più d'una anche le ipermetrie non sanate con i consueti troncamenti o altri, pressoché scontati ritocchi: cfr. 5 2 (*rimasen* anziché *rimaseno*), 11 4 (*un par* al posto di *uno pari*), 17 2 (*sanza resta*, tanto più trattandosi di clausola formulare, correggendo il tràdito *sanza fa· resta*; da notare fra l'altro che due versi dopo, e sempre per ragioni metriche, non si esita a espungere un *che*), e magari, a 13 7, *però che là ove*, rispetto alle tre sillabe eccedenti del ms. (*imperò che colà dove il serpente toccava*).[11]

11. Casi del genere – gioverà insistere – annoto anche perché in altri, non tranquillizzanti frangenti ci si trova di fronte a emendamenti che, da me personalmente condivi-

A concedere il debito risalto alla produzione di Antonio Pucci sono chiamati, nell'ordine, *Madonna Leonessa*, *Bruto di Bertagna* e *Gismirante*, cantari tutti in attestazioni uniche[12] che, sottoposte a revisione, hanno condotto, rispetto all'ed. Levi, a sensibili progressi testuali di cui va dato il giusto merito agli editori (Zabagli per *Gismirante*, e Benucci per gli altri due, benché, a dire il vero, non senza plurime riserve relativamente al *Bruto*). Anche qui comunque, da parte mia, alcune annotazioni.

Per *Madonna Leonessa* 4 2 propongo *che il* anziché *ch'ella il*, e a fronte della vistosa ipermetria di 47 7 (unica, tra l'altro, in tutto il cantare) semplicemente mi chiedo se non fosse più conveniente optare per la lezione del Kirkupiano. Per *Gismirante* suggerisco a I, 8 6 *el* e non *quel*; a 27 5, *poi* con dieresi d'eccezione che porrebbe rimedio anche all'accento di quinta, oppure *l'uno* anziché *l'un*; a 30 6 *onde* e non *donde*; a 35 3 espunzione di *E*; a 40 7, *onde* pare da preferirsi a *ond'e'*; e, venendo al cantare II, a 5 1 opterei per *E'* in luogo di *E*; in 7 4, al posto di *'ntelletto, 'ntento*, così ripristinando la rima; a 15 3 *<sì> naturale*; a 23 3 *uno*, così ovviando alla dialefe *levare / un*; a 45 1 *ale* e non *alie*, di nuovo per esigenze di rima. Quanto al *Bruto*, comincio con l'osservare che, preso atto del plausibile ritocco *Bertagna* operato nel titolo, a rigore andrebbe anche considerato che in tutto il cantare, garante sempre il testimone unico, il nome del protagonista figura costantemente nella forma *Brutto* (sola eccezione, se ho visto bene, il *Bruto* che si presenta nell'ott. 30 in rima imperfetta con *partito* e *ardito*). Più importa però segnalare che, tratta in inganno dalla sgraziata grafia del Kirkupiano, in varie occasioni la Benucci ha decifrato e trascritto in modo imperfetto; ecco dunque, a seguito di un mio controllo, le correzioni che ne conseguono: a 1 8, non ha ragion d'essere la dieresi d'eccezione posta su *mai*, giacché il cod. (e v. a conferma anche il luogo parallelo del *Gismirante*) dà *mai non l'odiste*; a 7 1 *scura* e non

si, sembrano obbedire a tutt'altre norme: nell'ultimo caso citato, per es., si rifiuta la metricamente irreprensibile lezione di B (*però che unque el serpente 'l toccava*); viceversa, a 6 4, si accoglie il *destrier'* di B al posto del *cavalli* di A; e, per 19 1, da *su ·ppe le scale* del codice-base si accede tranquillamente, anche per ragion di rima, alla clausola *su la scala*. Su altro piano, qualche altro appunto legato ad esigenze sintattiche: a 23 3 credo occorra integrare *e <'n> uno bel letto*; a 26 6 *partino* (rispettoso anche della rima) e non *partìo;* a chiusura di 30 5 è necessario un punto e virgola.

12. Si tratta per *Bruto* del solo Kirkupiano (ora Nuovi Acquisti 333 della Nazionale fiorentina), del Riccardiano 2873 per *Gismirante* e *Madonna Leonessa* (le cui ultime 4 stanze sono peraltro anche nel Kirkupiano, portatore di varianti che giustamente la Benucci, onde evitare indebiti ibridismi, si limita a registrare in nota). S'intende che del Pucci, in una silloge di cantari novellistici, poteva a buon diritto figurare anche la pregevole *Reina d'Oriente*, che par lecito supporre qui esclusa in ragione della sua lunghezza, se non anche per la complessa tradizione. Della *Reina*, comunque, Attilio Motta sta per licenziare un'edizione critica che si annuncia non meno importante di quella procurata da Renzo Rabboni per i *Cantari di Apollonio di Tiro*.

oscura; a 9 4 *cagione* e non *ragione*; 12 4 è indicato come ipometro, ma tale non è (nel cod. infatti *che ttu di te mi dessi la licenza*); a 13 5 *Ed e' <su> vi montò* va corretto con *Ed e' vi montò su*; a 17 4, non *contrastarmi* ma *contastarmi* (quest'ultima forma, del resto, anche a 40 7); nell'ott. 27 due ritocchi per i vv. 4-5: nel primo *a più* e non *a per*, nell'altro *che per* al posto di *che più*; il v. 34 8 (*e menòl seco dov'e' istesso il tolse*) è da correggere con l'attestato *dov'egli il tolse* (rifiutando sì la proposta del Levi *dov'il guanto tolse*, ma accettando la dialefe fra atone); nell'ott. successiva, al v. 3 il *vi* già c'è nel cod. e non va quindi indicato come integrazione, e nel v. 5 si ha non *Ed egli*, ma l'accettabile *Ed e'*; a 38 4 *novitade* in luogo di *nobiltade*; a 44 8, non *tornò* ma *e' torna*. Per chiudere, noto ancora che a 8 3 pare incongrua l'integrazione *<ch'>a*, accettabile essendo considerare i vv. 3-4 come inciso da porre fra parentesi; e infine che, anche a voler farsi persuasi dell'opportunità di un sistematico ripristino delle geminate, non conseguente risulta che poi sopravviva un isolato *asai* (10 6), oppure che *aqua* (14 6) passi ad *acqua* mentre, poniamo (10 4), sopravvive *aquistar*.

Molto più complessa, ma da Roberta Manetti – da lodarsi non meno per il sostanzioso commento – affrontata con un impegno che porta ad esiti davvero soddisfacenti, appare la situazione ecdotica posta dalla redazione A del *Pirramo e Tisbe*. Siamo di fronte a un testo che, come in via definitiva già dimostrato da De Robertis (ed anche avviene nelle altre, più tarde redazioni), natura e tradizione di tipo canterino propriamente non ha. Tràdita da cinque mss., la più antica fra le quattro redazioni può infatti essere ricostruita, confermando sì nel ruolo di testo-base il vetusto Gaddiano 183 (G), ma al tempo stesso con non rare «correzioni effettuate a norma di stemma», pur senza «farsi allettare dai rimaneggiamenti di N R, a meno che vi sia la probabilità della sopravvivenza in essi di tracce della lezione buona corrotta in archetipo» (p. 891).[13] Da parte mia minimali appunti, relativi a tre dubbi. Nell'ott. 6, i vv. 4-6 sono contrassegnati dalla *crux desperationis*, così postulando insanabili corruttele d'archetipo: pare invece a me che, ancorandosi per il v. 5 alla lez. di M (*ciascuno le 'nteriora, come accade*), si possa ricavare un testo plausibile e non più aggrovigliato di quello che, ancora non avendo iniziato a seguire la fonte ovidiana, il pretenzioso autore ci ammannisce nelle ottave precedenti; per 7 5 (*che fe', guardando Enea co· rotte sarte*), nella mia ed. avevo optato per «*com* fe', guardando Ene' *a corrente* sarte», ed è soluzione che continua a sembrarmi preferibile: benché *corrente* sia attestato solo da N+R, mi pare in effetti che l'eventuale, pregressa rottura delle *sarte* (propriamente sartie, o

13. Rinviando per i dettagli tanto all'esteso apparato (pp. 940-49) quanto alla densa *Nota al testo* (pp. 889-92), segnalo soltanto che le conclusioni genealogiche della Manetti smentiscono, su punti anche sostanziali, le ipotesi a suo tempo prospettate da Ugolini, e che effetti marginali hanno, in questo stemma bifido, le non proprio biunivoche contaminazioni intergruppo fra L ed M.

vele che siano) qui non centri affatto,[14] e che solo l'allusione alla precipitosa partenza del fedifrago eroe possa spiegare perché la povera Didone sia di colpo divenuta «furiosa»; in 18 4 (*il quale apena si potea scolpire*) non vedo perché si debba accettare da β una lezione (*scolpire*) che interrompe la sequenza rimica, e non invece, come di norma, quella offerta dal ramo α (*vedere*) che, sia pure tramite rima identica, la canonica successione rispetta.

Con il testo che segue (la già "boccaccesca" *Lusignacca*) si entra in area decisamente quattrocentesca, e a partire da essa ci si trova ad affrontare problemi testuali non sempre semplici, certo, e però in genere di soluzione sostanzialmente univoca. Di qui in avanti dunque, e in aggiunta ai pochi rilievi già formulati, i miei marginali appunti d'ordine filologico saranno molto più parchi e saltuari.

Per *La lusignacca*, appunto (a cura di F. Zabagli), a 10 3 (*I' mi sento consumar d'amore*), senza scandalizzarsi per gli accenti di terza e settima, basterà *consumare* per ovviare all'ipometria; a 17 2, il *le* iniziale, sintatticamente indebito, andrà comunque, per esigenze metriche, espunto; a 19 3, *iste'* per *istette*, anche qui per eliminare l'ipermetria; per 47 7 (*Vedi tua figlia che lusignacca tiene*), sia pure dubbiosamente (più economico infatti il troncamento *Ve'*), proporrei «Vedi tua figlia: lusignacca tiene!».

Canzone dello indovinello (a cura di E. Benucci): benché, motivatamente, l'editrice si attenga a L^3 (Acquisti e Doni 326 della Laurenziana) già prescelto da Varanini e inalterato resti il quadro della tradizione, non tutte le diverse opzioni con cui ha deciso di staccarsi dalla precedente edizione paiono a me ugualmente persuasive. Si vedano in particolare 3 5 (ipermetro sanabile accogliendo, come già Varanini, la proposta di V: *e la fanciulla*); 8 5: a fronte delle spiccate difformità fra i cinque mss., proporrei di dar più credito alla lezione del solito L^3, mettendo a testo *Udendo la donna quel che ragiona* (così staccandomi tanto dalla proposta di V accolta da Varanini, quanto dalle correzioni suggerite alla Benucci dagli altri due Laurenziani); 16 2 (*fu bellissima sanza <alcuno> erare*): anche qui, stante la necessità dell'integrazione, pare a me, come già al precedente editore, più affidabile la proposta degli altri codd. (*fu veramente bella sanza pare*); 18 8 (*<là> dove <più> ti piace e tu la mena)*: dubbie anche qui le integrazioni e forse meglio quindi, sulla base di V e L^1, *dovonche più ti piace, ivi la mena*; 24 5 (*disse: – Spogliati tu, che presta son io*): una volta rifiutata la proposta di Varanini, che scansa l'ipermetria sulla base di V (*Spogliati tu, prima che io*), perché (adeguando per conseguenza sintassi e punteggiatura) non espungere *che*?; infine, per 28 8 (*se non prometti che non m'impregnerai*), starei con tutti gli altri mss. (*se·ttu non di' che non m'i.*).

14. Non persuade appunto, da parte di R. Manetti, il tentativo di spiegare come segue *co rotte sarte*: «può alludere al fatto che Enea approda a Cartagine dopo un naufragio e che proprio l'ascolto della di lui *historia calamitatum* predispone la regina al sentimento amoroso».

Cantare dei tre preti (a cura di R. Manetti): molto perplesso mi lascia qui la scelta editoriale operata all'interno di una tradizione composta da quattro manoscritti, tutti del sec. XV. Ineccepibile, certo, che sia accantonato V (Vat. lat. 5180), portatore di un testo lacunoso e scorciato. Restano L (Acquisti e Doni 326 della Laurenziana, che è – si noti – il cod. assunto da Varanini prima e dalla Benucci qui come base per la *Canzone dello indovinello*); Gv (ora anch'esso alla Laurenziana, ma più conosciuto come Venturi Ginori Lisci 3) ed R (Riccardiano 2873, prezioso come testimone unico dei pucciani *Madonna Leonessa* e *Gismirante*, e qui privilegiato anche per *La lusignacca*). R (i cui difetti non sono invero né pochi né lievi: è privo fra l'altro delle ott. 5-12 ed inverte 47-48) è stroncato e quindi ricusato dalla Manetti, in quanto «si autodenuncia spessissimo come rifacitore iperattivo e non sempre abile, incline a tappare le falle prelevando da altri luoghi del cantare» (p. 897); di Gv si dice invece che, «pur non immune dal sospetto di rimaneggiamenti giusta le abitudini del suo compilatore, pare in questo caso saperla effettivamente più lunga degli altri testimoni» (ibid.). Scelta assai ardua, dunque; non per questo però convince che, alla fine, la palma di *bon manuscrit* sia assegnata proprio a Gv, dove il cantare fu esemplato (oltre a tutto, rispetto a R un buon quarantennio dopo) dal famigerato Filippo Scarlatti, della manipolazione, appunto, professionista che nel suo secolo ha ben pochi rivali.[15] Ciò premesso, credo inopportuno, ora, che ci si attardi a disquisire sui dettagli; doveroso peraltro segnalare che è lo stesso, circostanziato corredo di note anche filologiche redatto dalla Manetti a far toccare con mano quanto numerose e rilevanti siano, in Gv, le lezioni *singulares* e le innovazioni correttamente denunciate come tali; a documentare insomma che, rispetto agli altri copisti, lo Scarlatti mostra sì di saperla «più lunga», ma in tantissimi casi anche troppo lunga...

A seguire *Liombruno* (sempre a cura della Manetti) per il quale, così come per la successiva *Ponzela Gaia*, già s'è rammentato che, in considerazione del loro «endemico» anisosillabismo, è stato deciso di rinunciare pure alle consuete segnalazioni *ad locum*. Ma, anche ammesso, perché sottrarsi pure ai troncamenti di rito effettuati per tutti gli altri cantari e capaci anche per questi due di ovviare, quasi d'acchito, alla maggior parte delle anomalie? Cito come unico esempio l'ott. 2 di *Liombruno* che, vantando ben cinque ipermetri, assume in materia una specie di primato: gli irrimediabili vv. 4 e 7 andrebbero contrassegnati con un +3; negli altri casi, però, si rientra nella norma banalmente passando da *sono* a *son* (v. 2), da *loro* a *lor* (v. 3), da *convéne* a *convén*.

15. Lo si dice, beninteso, sulla base della sistematica documentazione offerta da Pasquini 1964; da notare qui che anche tre altri cantari entrati nella presente antologia (*Bel Gherardino*, *Lusignacca*, *Canzone dello indovinello*) sono compresi in Gv; per nessuno di essi tuttavia, in presenza di altre più vetuste e comunque più affidabili testimonianze, l'esemplare scarlattiano ha assunto preminenza.

Madonna Eléna (a cura di E. Benucci):[16] a 8 2 (*sigondo che raconta la leggenda*), data la rima con *bella* e *pulsella*, non esiterei a emendare *leggenda* con *novella*, visto anche che termine estraneo alla tradizione canterina non è (cfr., a p. 708, l'*explicit* della *Istoria di Campriano contadino*: «Finita al vostro onore è la novella»): vero è però che nella stessa ott. anomalie di rima ce ne sono anche altre, sicché anche per il distico conclusivo, stante la rima in -one, si sarebbe tentati di congetturare (sull'attestato *alcuno amore*) *alcuna unione*; a 9 1, essendo accettabile *Una stagione* del cod., non vedo perché mutuare da P e dal Levi *Alla stagione*; per l'ipermetro 23 3 ritoccare *malevadore* in *malvadore* (ben più ardito del resto, a 3 7, il troncamento di *Arnaldo* in *Arnal'*); a 25 5-6 (*che n'era divenuto quazi passo: / per nessun modo non le può parlare*), avendo appena rimediato al lapsus di M *palazzo* tramite *passo* di P (che peraltro significherà non 'sfiduciato' ma, letteralmente, 'pazzo'),[17] anche per il verso successivo (di nuovo e a maggior ragione cogente la rima, e con ovvio ritocco della punteggiatura), mi atterrei alla lezione dello stesso P «pensando del vanto che avea ditto male». Da notare inoltre che ipermetri non segnalati come tali (e però talora agevolmente rimediabili) risultano essere 52 4 (*son* per *sono*), 53 4, 62 6 (troncare *voglio* in *vo'*), 64 3.

La dama del verzù (a cura di R. Manetti): ragionevolmente (e trattasi di ms. «ignoto ai precedenti editori», p. 908), si assume come testo-base la redazione trasmessa da M^1, il quale peraltro (alla stessa altezza degli altri codd., tutti del tardo '400) va a collocarsi, in compagnia di B, nel ramo α di uno stemma bipartito, mentre gli altri due (M+R) si associano nel ramo β. Ciò premesso, annoto soltanto che, a 11 6, al posto della *singularis* di M^1 si poteva in effetti accogliere la «probabilmente originaria» lezione di B M («ciascun dicendo: – Io non chiegio altro a Dio»); in 23 7 a *ubidire*, isolato nel codice-base, era da preferirsi *servire* su cui concorda il resto della tradizione; analogamente, per 32 8, a confronto della «innovazione» del solito M^1 (*caso soccorso*), meritava fiducia la lezione degli altri tre mss. («caso ch'era occorso»); a 35 6, proprio da preferirsi al *dama* di α (termine costante in tutto il cantare) il *donna* di β?

Gibello (a cura di F. Zabagli): anche qui, a varie incongruenze metriche credo fosse ragionevole porre riparo, quanto meno nei casi di ovvio intervento (cfr. in particolare 2 1: omissione di *vi*; 32 2: *quel<lo>*; 38 8: *<il> qual*; 39 8: *venuto è*, con dialefe; 47 4: *<di> ritornare*; 51 8: *ch'avieno* e non *ch'aveano*, per ragioni di rima; e, per lo stesso motivo, a 80 4 *guarda* anziché *guardia*; 81 8: *com* e non *come*). Altri ritocchi: l'ott. 23 sarà da chiudere con punti interrogativi e non esclamativi; a 32 8 e 77 5 *faccia* è da trascrivere *faccìa*; a 48 5 *farei 'mperadore*, e non *fare imperadore*; a

16. Importante per questo testo la recente e pregevole edizione critica curata da Giovanni Fontana (*Cantare di Madonna Elena*, Firenze, Accademia della Crusca, 1992).

17. Altra chiosa che non persuade a 18 3, dove *stornare* significherà non 'esigere soddisfazione', ma (vedi anche 68 6) 'tornare indietro, deviare', e quindi rimangiarsi la parola data.

62 7 *ov'egli* e non *ev'egli*; a 78 8, l'emendamento *francheremo* che si accetta dal Levi non ha ragion d'essere: è infatti pienamente accettabile (e preserva pure la rima) il *fiancheremmo* del ms., da intendersi nel senso di 'potremmo affiancare' assicurando piena protezione.

Trattato del prete con le monache (a cura di F. Zabagli, sulla scorta del solo, e purtroppo incompleto, Palatino 359 della Nazionale di Firenze, risultando «trivializzata» la testimonianza del cod. Scarlatti, ed essendo ridotta a un lacerto di dieci versi quella dell'Ambrosiano C 35 sup.):[18] in 1 7 *a voi* al posto di *con voi*, così ovviando all'unica ipermetria del cantare; in 4 3 *le qual* e non *la qual* (che però è forse banale menda tipografica); a 25, 5-6 (*Ella volle gridare, ed e' promette, / sicch'ella gli parlò con boce bassa*) penso che *promette* sia da correggere in *premette*: è il contesto infatti a chiarire che il pievano tappa la bocca della monaca, appunto per impedirle di urlare, ed è plausibile che la svista del copista sia dovuta al fatto che poco appresso è proprio una promessa quella che la monaca si fa fare; in 30 5-6 (*Ed e' v'andò, e fu ben accettato: / beata a quella che 'l potea dobbare*) al fantomatico verbo conclusivo Zabagli appone la *crux*; da parte mia proporrei di leggere *ch'el pote' adobbare*, intendendo il verbo come trasparente allusione erotica, essendo l'addobbo quello che il focoso prete fornisce alle consenzienti monache.

Ippolito e Dianora (a cura di R. Manetti): a 3 5 ipermetro sanabile adottando *che fortuna* anziché *che la fortuna*; a 5 1 porrei a testo, appunto come «lezione buona» (vedi nota), quella di Pal (*Sendo Dianora già di quindici anni*);[19] a 8 2 (*che figliuolo era di messer Buondelmonte*), *figlio* oppure *ser*, sempre per ragioni di computo metrico, a meno che (ed è forse preferibile) non si ometta *di*; a 81 4, perché il banalizzante *tavola* dei mss., e non – come metrica consiglia – il *taula* che è già a 79 4; a 106 8 *maravigliorsi*, come prospettato in nota, e non il *maravigliaronsi* che provoca ipermetria.

Ottinello e Iulia (a cura di E. Benucci, sulla base della più antica fra le cinque stampe, siglata W^2): da parte mia minimali proposte solo per 6 7 (*ornata di bellezze e 'l suo bel viso*), dove, per ragioni sintattiche, leggerei «*ornato* di bellezze *è* 'l suo bel viso»; 20 3-4 (*impalidito el fior del paradiso, / el prese per la man e levòl suso*), per cui proporrei «impalidito, *è 'l* fior del paradiso, / *e 'l* prese...» (nella stessa ott., da segnalare in nota la presenza di una rima siciliana); 21 7: data la rima con *marito* e *sentito*, al *veduto* di W^2 va preferito il *sentito* recato da tutte le altre stampe; 39 7: *d'or* e non *d'oro* per sanare l'ipermetria; 40 7-8 (*e tanto sappe suo ingegno operare / rimase libero col suo bel parlare*): sintassi precaria, che in ogni caso richiede adeguamenti interpuntivi; una volta scartato il ritocco delle altre stampe cin-

18. Come Zabagli precisa (p. 917), «poche lievi differenze» rispetto all'ed. approntata sulle stesse basi da Lebano-Orvieto nel 1979.

19. Per analogia noto ad es. che anche a 15 1 un'ipermetria di M è corretta sulla base degli altri codd.

quecentesche («che il liberò col suo bel parlare»), la lez. del v. 8 (ma *libro* al posto di *libero*) resta comunque accettabile, fermo restando l'obbligo di segnalare un'ellissi di *che* ben nota all'italiano antico.[20]

Florindo e Chiarastella (a cura di E. Benucci): trattandosi di testimone veneto, come tale fedelmente seguito anche nelle tante oscillazioni di rima (cfr. 18, 20, 27 ecc.), a 17 5 meglio «ebe a rivare» che non *ebe arivare*; a 59 7 «fradel» (come a 61 3) e non *fadel*; e a 66 2 «palazo» (come a 90 2), non *palato*: ma si tratterà, in entrambi i casi, di banalissimi incidenti tipografici.[21]

Guiscardo e Gismonda (a cura di E. Benucci): basandosi su una stampa veneziana dell'estremo Quattrocento (conservata a Wolfenbuttel e siglata W² 15), ne pubblica un testo «che è inedito e presenta differenze sostanziali dagli altri tre testimoni»;[22] nessun cenno però a testimonianze manoscritte, che pure già aveva provveduto a segnalare il vecchio studio di Giorgio Cecioni (Cecioni 1888): trattasi dell'Ashburnamiano 1136 (che a c. 15r reca la data 1505, ed è privo delle st. 55-62) e del Palatino 210 della Nazionale di Firenze, contenente rime di Giuliano e Piero de' Medici e, del nostro cantare, alle cc. 34r-35v, solo un frammento di 12 stanze.[23] Restando comunque al testimone che la Benucci ha (credo ragionevolmente) prescelto, annoto soltanto: per il *doveva star adorno* di 19 7 non convince la spiegazione 'doveva stare accorto, attento', giacché emerge dal contesto che l'espressa allusione va piuttosto al congruo vestimento consigliato a Guiscardo per affrontare il pertugio che poteva condurlo alla camera di Ghismonda (cfr. 20 3-4: «Vestito s'era di grosso corame, / ché non l'offenda li spini del buco»);[24] il distico iniziale dell'ott. 24 («Chi ditto arebe...»), così come

20. Cfr. Segre 1963, 142-49.

21. Segnalo qui che mende analoghe, o che presumo tali, mi è accaduto di notare per *Bel Gherardino* II 3, 1 (*cantar*, e non *cantare* responsabile di un'ipermetria); *Bruto*, 32 5, *veramente* e non *vermanete*, e in 38 6 *con* in luogo di *com*; a p. 159, a chiusura dell'ott. 43 virgola e non punto, e a p. 160 n. *rincesca* per *rincresca*; *Lusignacca*, a 15 5 *mosterrò* (come in nota) e non *mostrerò*, e per 26 1-2 si corregga «con Dio, / e 'l padre...»; *Gibello*, 14 3: *bigordare* e non *bigodare*; a p. 471 n. *ingiurò* = *ingiuriò*; a p. 613 n. i refusi *sponi* (= sproni) e *sproni* (= speroni); *Griselda*, 57 4, *tornarsi* e non *tornassi*; *Istoria di Maria per Ravenna*, 26 5, *stato* e non *sato*; a 27 7 *domattina* anziché *damattina*, e a 51 4 *Narciso* e non *narciso*; *Istoria di tre giovani...*, a 71 5 *se* = *sé*, e a 102 4 *im* = *in*.

22. Si tratta di tre stampe cinquecentesche, anch'esse comprensive di 80 st.; ad altre edizioni del Cinque-Seicento la Benucci rinvia invece genericamente.

23. Cecioni 1888, 354-57, riproduce integralmente quest'ultimo lacerto, mentre della versione ashburnamiana pubblica (pp. 349-51) solo le prime sei ottave; e aggiungerei che, a completare il quadro del favore incontrato presso i verseggiatori da questa famosissima novella decameroniana (divenuta poi soggetto anche di parecchie tragedie), opportuna poteva pure essere la menzione dei rifacimenti operati in terzine da Francesco Accolti, e in ottave da Girolamo Benivieni e Guasco Annibale.

24. Più in generale osservo che qui (come in altri casi di filiazione boccacciana) giustificato e interessante poteva ben essere che il commento stesso agevolasse, almeno per

i vv. 3-4 dell'ott. 48 («Dira' tu donque...»), hanno sicuramente valenza interrogativa e come tali andavano interpretati; a 30 7 basta ritoccare *menaron* con *menaro*, e a 39 2 *lo feminil* con *'l feminil* per ovviare ad altrettante ipermetrie; a 52 5 sarà preferibile leggere *a un de' suo'* (e non «suo») così dando risalto al necessario accento di quarta; e, tanto più entro un testo connotato da una correttezza di versificazione ben al di sopra della media canterina, sono ancora ragioni metriche a suggerire l'intervento nei confronti di 56 1 (*O Gismonda, cor del corpo mio*), ipometro che tutti gli altri testimoni sanano con «Ahimè Gismonda...» (da preferirsi, credo, al più economico *cor<e>* che manterrebbe l'accento di quinta); o ancora per 65 5, dove la rima A, presentandosi nella sequenza *degno* : *ingegno* : *lume*, palesa una corruttela da emendare, congetturalmente, con *segno* o *pegno*.

Istoria di Campriano contadino (a cura di E. Benucci): osservo solo che nell'ipermetro 29 6 (*la carne, bisognere' tu ci vendesse*) il *la* iniziale andrà espunto, così ripristinando un normale endecasillabo *a maiore*; e che, nell'ott. 55, il *Paulo* in rima con *diavolo* e *cavolo* sarà senz'altro da emendare con *Pavolo*.

Griselda (a cura di F. Zabagli): spicca in questo cantare (edito secondo la redazione in 81 stanze della stampa siglata W^1 57) una particolarità metrica che penso fosse opportuno evidenziare fin dalla *Nota introduttiva*. Per oltre un terzo dei casi (una trentina circa) siamo infatti di fronte a ottave che travalicano l'una nell'altra, in quanto prive di conclusione logico-sintattica in coincidenza col v. 8; e spesso tra l'altro, benché non sempre, è proprio questa congenita tendenza alla dilatazio-

taluni passaggi, il diretto raffronto con la fonte. A testimonianza di una programmatica (benché non certo costante ed esclusiva fedeltà) si leggano ad es., fronte a fronte, il § 26 di *Decameron* IV 1 (ed. Branca) e il corrispettivo luogo (34 e 35 1-4) del cantare:

Ghismunda, parendomi conoscere la tua virtù e la tua onestà, mai non mi sarebbe potuto cader nell'animo, quantunque mi fosse stato detto, se io co' miei occhi non l'avessi veduto, che tu di sottoporti a alcuno uomo, se tuo marito stato non fosse, avessi, non che fatto, ma pur pensato; di che io, in questo poco di rimanente di vita che la mia vecchiezza mi serba, sempre sarò dolente di ciò ricordandomi...

– Avendo visto in te, figliola mia,
gli toi onesti atti e gran virtude,
più cara a me che altra cosa sia,
in mente non me furon mai venute
le cogitazione di tal folia.
s'io non l'avesse con gli ochi vedute:
che non solo v'avesti consentito,
ma pur pensando el non è tuo marito.

Onde in questa mia misera vechieza,
che breve corso di sua vita avanza,
non sarò più già mai senza grameza
stendendomi a pensar tanta falanza...

Notabile frattanto anche il fatto che, fedele alla tradizione del proprio genere e alle connesse ragioni 'commerciali', il canterino privilegi nel titolo la sola coppia dei tragici amanti (donde, in una stampa veneziana del primissimo '500, l'anche più esplicito frontespizio *Historia compassionevole di duoi amanti Guiscardo et Gismonda*), e che dell'antagonista non faccia menzione alcuna (sempre a *Tancredi Principe di Salerno* si intitolerà invece il citato rifacimento del Benivieni).

ne del periodo a rendere poi ardua e poco soddisfacente l'adozione di una congrua punteggiatura interpretativa. Mi spiego con un paio di esempi scelti tra quelli che obbligano a citazioni meno estese. «Senza lascivia alcuna, inganno o frodo, / sì che nessun non la pigli altrimenti, / essendo per rinchiudersi nel nodo; / per fuggir de' rimproveri e tormenti, / di to' costei dispose e misse in nodo...» (15 1-5): trattandosi di discorso non concluso, non aveva senso porre un punto alla fine dell'ott. 14, ed altrettanto inaccettabile appare qui il punto e virgola alla fine del v. 3, visto che il verbo reggente arriva solo al v. 5; o ancora 41 5-8: «[...] il signor dice che di piglio / dia alla figlia, né altro ragioni / e ch'io dovesse... – e non finì di dire / più là, se non che mi paria morire»: la frase «e non finì di dire più là» è certo da indicare come parentetica, ma altrettanto sicuramente quelle che seguono sono parole da ricomprendere nel discorso diretto che, alla povera Griselda, sta rivolgendo il servo a cui Gualtieri ha dato l'ordine di sottrarle la figlia. Per altre circostanze in cui una poco idonea punteggiatura sembra compromettere la perspicuità del testo, cfr. inoltre 27 6, 28 6-8, 29 1-3, 30 3-4, 31 1-3 (nel v. 2, peraltro, pare annidarsi un guasto forse da segnalare con tanto di *crux*), 35 6 (frase da isolare come esclamativa), 45 1, 50 8 (non è qui, ma a 51 3 che il periodo si chiude), 64 1 (più consono al contesto, direi, che la frase sia intesa quale interrogativa, come anche avviene con identità d'attacco – «vuoi tu però...» – a 65 7-8).

Masetto da Lamporecchio (a cura di R. Manetti): ritengo anzitutto doveroso sottolineare *honoris causa* che, per quest'ultima novella di filiazione boccacciana, la densa *Nota introduttiva* provvede finalmente a un'adeguata illustrazione delle modalità rielaborative riscontrabili rispetto a *Decameron*, III 1, a cui con encomiabile assiduità rinviano poi, luogo per luogo, anche le note a piè pagina; non meno esaustiva e limpida la *Nota al testo* che, considerando le tre stampe che ci conservano il cantare, le dimostra riconducibili, sia pure con difforme grado di 'fedeltà', a uno stesso capostipite. A confermare la suddetta ascendenza – osserva tra l'altro l'editrice – è in particolare una fitta serie di ipermetrie da considerarsi come «presumibilmente patologiche», proprio perché «comuni a tutta la tradizione» (p. 926). Da parte mia – confesso – sono incline a giudicare eccessiva lo scrupolosità conservativa che, stante la compresenza di taluni «ipermetri apparentemente irriducibili», ha indotto la Manetti a non porre a testo in tutti gli altri casi (che sono la stragrande maggioranza) gli agevoli emendamenti che pure lei stessa (cfr. p. 927) ipotizza. Si tratterrebbe, mi preme aggiungere, di correzioni per il cui tramite, non solo si rimedia all'eccedenza sillabica, ma anche si ripristina una canonica successione di *ictus*; si vada a chiarimento, e come minimale aggiunta, il caso del formulare verso conclusivo: «Al vostro onor è finito il mio cantare». Perché non accedere all'inversione *finito è* che, all'endecasillabo, anche darebbe il suo accento di sesta?[25]

25. Si veda qui, per analogia, la formula di congedo presentata in *Ottinello e Iulia*: «al vostro onor finita è questa storia».

Istoria di Maria per Ravenna (a cura di F. Zabagli): a 18 6-7 («Venere, come puoi tu soportare / ch'una tua ancella abbia questo marito:») un'interrogativa da segnalare come tale, e altri casi di punteggiatura a mio parere non condivisibile nelle ott. 8 e 63; a 21 8, data la rima con *salda*, *lauda* andrà modificato in *lalda* (poche pagine prima, del resto, le stesse rime s'incontrano nell'ott. 2 di *Griselda*); nell'ott. 43 («cercato ho tutto il cerchio ravignano, / per ritrovarti; e che debbi venire / a casa mia...») direi che la sintassi sembra presupporre una finale, e proporrei quindi il ritocco «ritrovarti, *a* che»; a 45 5 («Maria ch'è qui, povera meschina»), trascrivendo *che è* e considerando dialefe dopo il *che*, si eviterebbe l'ipometria (troppo arrischiato, infatti, un *Maria* trisillabo che sarebbe caso unico in tutto il cantare); a 69 4 («perché l'amava Diomede adorno»), e tanto più trattandosi di cantare veneto, meglio si evidenzierebbe il soggetto, che è Ginevra, interpretando *perch'el'amava*.

Istoria di tre giovani disperati e di tre fate (a cura di F. Zabagli): a 3 4 («Rado s'ha il ben, se prima il mal non provi»), e visto che anche il seguito insiste sulla seconda persona, per quella che del cantare si enuncia come la morale, più congrua – direi – la trascrizione «Rado *sa'* il ben»; a 27 7 («Ed ei rispose che gli era contento»), più perspicuo *ch'egli*; nemmeno persuade la chiosa relativa a 38 7 («E ferno uscir el mosto fuor del guscio»), spiegato con "lo spremettero come si pigia l'uva", mentre non par dubbio che quel metaforico «mosto» si riferisca al sangue che copiosamente fuoriesce a seguito delle bastonate inferte al protagonista dai «quattro mascalzoni» che l'hanno aggredito; a 69 3 («Egli era di gennaio su la china») il sintagma in clausola, donde la spiegazione "era verso la fine di gennaio", è un'accettata congettura del Levi: tutte le stampe danno però *si latina*, e non direi (ove la si intenda nel senso di 'si dice', 'si precisa') che sia lezione irricevibile: si tratterà quindi di un raro gallicismo (cfr. prov. *Latinar*, fr. *Latiner*) per cui il GDLI, § 2, dà una sola attestazione dugentesca.

Tra i due cantari posti a chiusura dell'antologia (*Stella e Mattabruna*, a cura di F. Zabagli, e *Miracolo di un castellano micidiale*, a cura di E. Benucci) l'ordine dovrebbe essere inverso, essendo tratto il primo da una trasandata stampa del 1569, mentre a conservarci (in copia unica) il secondo è un codice che risulta essere non «del secolo XVI», come qui si dice, bensì del tardo Quattrocento.[26]

A parte questo, circa la prima edizione moderna di *Stella e Mattabruna*, e senza insistere sulle consuete minuzie d'ordine interpuntivo o metrico,[27] una riserva

26. Come tale già lo datava D. De Robertis (cfr. De Robertis 1978, 98 e 100), e ribadisce qui (cfr. pp. 371 e 909) R. Manetti.

27. Circostanze di interpunzione non soddisfacente si hanno, a mio parere, in corrispondenza di 37 3, 41 2, 68 4, e, per un errore di stampa (per cui v. anche ott. 39 e 44) 55 7; e sulle peraltro diffusissime ipermetrie credo fosse consigliabile l'intervento almeno nei casi in cui bastavano ritocchi di ordinaria amministrazione: cfr. in particolare 31 3 (omissione di *gli*) e 5 (*del* per *di quel*); 59 2 (*festi* per *facesti*); 64 7 (omissione di *lor*); 66 3 (*niuna*

formulo soltanto per 42 5-6 («gli altri lascia alla cella per baldanza / a Cristo benigno»): se infatti – come risulta dal contesto e precisa la relativa nota – il riferimento è ai ragazzi "affidati alla protezione di Cristo", credo proprio che quel *baldanza* vada ritoccato in *badanza*.

Quanto poi al *Miracolo* che la Benucci ricupera dal Magl. VII 107, osservo anzitutto che, in rapporto a un testo in cui *nimici* (4 6, 6 8, 35 2, 39 2; e v. a 18 3 *nimico* in rima) convive con *nimisci* (22 2, 23 3, 26 3), ma decisamente prevalgono esiti del tipo *radisce* (7 6), *crosce* (13 6), *croscifisse* (14 5), *viscino* (16 4), *disceva* (17 1), *discia* (21 5), *fesce* (27 1), *monasci* (28 1)..., compaiono forme come *borchi* (7 2), *racazzo* (10 3), *vercogna* (26 5), *incanno* (32 2), e addirittura un *centil* (17 1) a fronte del costante *gentil*, ecc., pare un po' poco limitarsi a dire che il codice «linguisticamente è fiorentino» (p. 930); né capisco perché, *una tantum*, si introduca la geminata in *fug<g>ire* (30 6), mentre altrove, tranquillamente quanto giustamente, si accettano decine di scempiamenti del genere *smarire, asalite, impicasse, vegendo*...Sul fronte metrico, ancora casi di eccedenza sillabica facilmente sanabile (7 7: *non* anziché *no lle*; 16 8: *disnore* per *disonore*; 27 3: omissione di *io*; 33 1, dove a dare due sillabe in più è la meccanica ripetizione di un *epitethon constans*: dunque *l'uomo* al posto di *il gentil uomo*); 34 8: *com* per *come*), o ipometrie che sparirebbero (a 28 6, 29 4 e 40 1) ricorrendo alla dieresi; e, accanto a queste, un'incongruenza certa riguarda 29 7 (*S'i' ero scomunicato, i' son confesso*: indicato come ipermetro, mentre tale non è). Ulteriori appunti, infine, relativamente a 3 3-4 (...*Iddio ha luce tanta / che tutti gli altri santi dà splendori*, in cui mi pare si imponga la correzione *ch'a*), 24 8 (dove non è segnalata la fine del discorso diretto), 32 8 (*Or<a> l'aviti Cristo salvatore*, dove – a costo di banalizzare – propenderei per *l'aiuti*).

Frutto di una rapida ma non proprio cursoria lettura, e insieme di quel tanto di pedanteria cui a nessun filologo è lecito sottrarsi, si è chiusa così la serie delle mie marginali riserve e delle annesse, più o meno opinabili proposte correttorie. Né le une né le altre incrinano tuttavia la gratitudine che all'impresa è dovuta, né tanto meno ne intaccano la rilevanza storico-critica. Del fenomeno, ribadisco, sono soprattutto l'estensione e la durata a impressionare, e, proprio per questo, esse stesse impongono riflessioni complessive che compendierò ora in poche battute.

Dell'estesissima, plurisecolare letteratura canterina abbiamo appena ripercorso soltanto uno degli svariati filoni, che ne è però, per talune implicazioni, il sottogenere destinato forse a rivelarsi come il più significativo. Credo in effetti che sia anche, e forse in primo luogo, a partire da questi nostri cantari novellistici che meglio ci si può capacitare dello strano destino che agli sviluppi e sottosviluppi

per *nessuna*); 69 2 (*col* per *con quel*); 72 3 (*con sua* e non *con la sua*); 79 1 (*a sua* e non *alla sua*). Analogamente, per ovviare ad altrettante ipometrie, bastavano il ricorso alla dieresi in 25 6, 41 1 e a dialefe *che/il* in 46 5.

della narrativa è toccato entro una letteratura che pure, con Giovanni Boccaccio, ne vanta a livello europeo l'indiscusso padre fondatore. Tutto ciò – ammetto – non basta a spiegare le ragioni per cui, nelle patrie lettere, il genere romanzo trova cittadinanza piena solo (1827!) con l'avvento dei *Promessi sposi*; ma sicuramente non poco giova a capire perché alla voce *Romanzo*, ancora all'altezza della sua quarta edizione (1729-38), il normativo *Vocabolario della Crusca* ci tenesse a precisare: «Storia favolosa propriamente in versi; ma ve ne sono anche in prosa»,[28] così e senza esitazioni seguitando a riconoscere negli Ariosto e nei Tasso i soli "romanzieri" che contano. Già del resto (e non sono che due esempi) era stata la medesima, perdurante prospettiva a motivare prima Bernardo Giambullari, e poi Bartolomeo Davanzati, a volgere in ottave la *Novella del Grasso legnaiuolo* (vale a dire il capolavoro assoluto della nostra novellistica quattrocentesca); e più tardi a far sì che, fiutata l'aria e trovando accoglienza presso la prestigiosa casa editrice Marcolini nell'anno di grazia 1554, il ferrarese Vincenzo Brugiantini avesse sfrontatezza e tenacia bastanti all'integrale riscrittura in ottava rima del *Decameron*.[29] Certo, anche dopo l'inarrivabile Boccaccio, novelle si seguitò in larga copia, e talora con ragguardevoli esiti, a scriverne anche in prosa. Difficile però negare che, in un'ottica di lunga durata, emerge l'obbligo di registrare fatti di per sé assai eloquenti di codesto tipo: a dir poco fortunosa è la sopravvivenza del sacchettiano *Trecentonovelle*; nell'età umanistica (stagione, per i cantari, di massima espansione), al livello (consueto) delle novelle "spicciolate", continua a trattarsi di esercizi a margine, destinati a parca circolazione come testi anonimi, o comunque di incertissima paternità;[30] perfino a fronte dell'esplosione cinquecentesca, occorrerà superare la metà del secolo perché anche i novellieri più dotati (Bandello compreso) arrivino agli onori della stampa ecc.[31] In ambito novellistico insomma, quanto a successo di pubblico e a conseguente, intensivo sfruttamento commerciale, a tener banco sono, per più secoli, le narrazioni in ottava rima: a testimoniarlo appunto, fra prodotti antichi e nuovi, i più o meno vivaci e accattivanti testi che oscuri "letterati" a getto continuo rabberciano, e l'editoria seguita a riproporre.[32] Né è da credere che la parabola si chiuda allor-

28. E cfr., per una capillare, pressoché uniforme documentazione, Motta 1997.

29. Si vedano in proposito Perocco 1987 e Pettinelli 1987.

30. Significativo anche che a riparo di un'epistola sia posta la memorabile *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, e non meno poi che occorresse attendere il 1549 perché (già oggetto di plagio ad opera del Brevio) fosse ricuperata la machiavelliana *Fabula di Belfagor*.

31. Più circostanziate referenze e riflessioni, in questa prospettiva, in Balduino 1983.

32. Non pochi in effetti i cantari novellistici (e non solo) per cui le stampe si contano a decine; ma va nel contempo considerato che, dopo la pregressa falcidia dei manoscritti, non molto meno intensa sarà da presumere quella toccata alle stampe, trattandosi in genere di fascicoletti a poco prezzo, per più ragioni destinati a precaria, se non addirittura casuale, conservazione.

quando la produzione di cantari è, in senso proprio, arrivata a fine corsa. Presso di noi in fondo, ancora nel tardo Settecento, la palma del novelliere di successo tocca, grazie alle sue quarantotto *Novelle galanti* in ottava rima, a Giovanni Battista Casti.[33] Né è finita. Affacciatosi il romanticismo, per tutta l'epoca di voga massima del romanzo storico e talora anche oltre, pressoché monopolistico in fatto di narrazioni brevi (si tratti di microstorie sotto forma di "ballata", o propriamente di novelle) seguita ad essere il dominio di chi racconta in versi.[34] Nonostante il radicale (ma quanto?) mutamento di gusti, e badando alla sostanza, nemmeno sarà perciò arrischiato concludere che l'estrema stagione del cantare novellistico può identificarsi con quella delle trionfanti novelle romantiche che va da Grossi a Tommaseo e Prati, via via passando per Pellico, Sestini, Torti, Cantù, Benzone, Tedaldi-Fores, Carrer, fino ai calabresi Mauro e Padula...

D'accordo: era in campo anche un certo Byron; e dunque, quanto a noi, non saranno solo effetti dell'atavico, italico primato della poesia. Più in generale però, con i cenni allusivi che ho appena abbandonato, tendevo da parte mia a sottolineare come, in prospettive d'insieme, sia anche, e talora soprattutto, tenendo fisso l'occhio al sottobosco che meglio si può comprendere la portata di determinate tradizioni; di tendenze, cioè, sì vitalissime, ma capaci anche di condizionare le non sempre magnifiche e progressive sorti della nostra letteratura.

Armando Balduino

Riferimenti bibliografici

Balduino 1983 = A.B., *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du colloque international de Montréal (Université Mc Gill, 14-16 octobre 1983), publiés par M. Picone, G. Di Stefano e P. D. Stewart, Montrèal, Plato Academic, pp. 155-73.

Balduino 1984 = A.B., *«Pater semper incertus». Ancora sulle origini dell'ottava rima*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, pp. 93-140.

Cecioni 1888 = G.C., *La leggenda del cuore mangiato e tre antiche versioni in ottava rima di una novella del Boccaccio*, «Rivista contemporanea», I, fasc. 9, pp. 336-57.

33. In prosa e sul fronte opposto, beninteso, da non dimenticare l'autentico bestseller costituito dalle *Novelle morali* di Francesco Soave (prima ed. 1786); ma anche si rammenti che, esibendosi a sua volta in sesta oltre che in ottava rima, a fianco del citato Casti si pone l'anche più dissacrante Batacchi.

34. Significativo pure che chi (Grossi, Cantù; parziale eccezione Tommaseo) si cimenta poi anche nel romanzo, solo per quest'ultimo attui il passaggio alla prosa.

De Robertis 1961 = D.DeR., *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale.* Atti del Convegno di studi di Bologna, aprile 1960, Bologna, Comm. per i testi di lingua, pp. 119-38.
De Robertis 1966 = D.DeR., *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, vol. III.
De Robertis 1970 = D.DeR., *Cantari antichi*, SFI, XXVIII, pp. 67-175.
De Robertis 1978 = D.DeR., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento,* Milano, Feltrinelli, pp. 91-114.
De Robertis 1984 = D.DeR., *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno internazionale di Montréal, marzo 1981, a cura di M. Picone e M. Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, pp. 9-24.
Gorni 1993 = G.G., *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima* [1978], in Id., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, pp. 153-70.
Motta 1997 = A.M., *La voce 'romanzo' e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali e enciclopedici del XVIII secolo*, LN, LVIII, pp. 65-78
Pasquini 1964 = E.P., *Il codice di Filippo Scarlatti*, SFI, XXII, pp. 363-580.
Perocco 1987 = D.P., *Vincenzo Brusantini riscrittore del "Decameron"*, in *Scrittura di scritture*, Roma, Bulzoni, pp. 293-305.
Pettinelli 1987 = A.P., *Vicende editoriali attorno a "Le Cento Novelle di Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima"*, in *Scrittura di scritture*, cit., pp. 307-24.
Segre 1963 = C.S., *Lingua stile e società*, Milano, Feltrinelli.

Nota su Foscolo e Petrarca

1.

Forse perchè della fatal quïete
Tu sei l'immago a me sì cara vieni
O Sera! E quando ti corteggian liete
Le nubi estive e i zeffiri sereni,

E quando dal nevoso aere inquïete
Tenebre e lunghe all'universo meni
Sempre scendi invocata, e le secrete
Vie del mio cor soavemente tieni.

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
Che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
Questo reo tempo, e van con lui le torme

Delle cure onde meco egli si strugge;
E mentre io guardo la tua pace, dorme
Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

La partitura del sonetto foscoliano 'alla sera', collocato ad aprire la serie dei dodici pezzi nelle edizioni milanesi (Destefanis e Nobile) del 1803, è – come tutti sanno – delle più ricche e riuscite. L'approfondita esegesi di Franco Gavazzeni[1] e poi della sua scuola (Martinelli e Longoni[2]), ha saputo mostrare come tradizione antica (latina) e volgare convergano nel dar vita, sul piano inventivo ed elocutivo, a una densissima tessitura, nella quale la riflessione su Lucrezio ha svolto un ruolo particolarmente significativo.

Se però nella scrittura di Foscolo continua a colpire la forte tenuta e la continuità del discorso, nutrito dalla tradizione nei suoi fondamenti più che non frammentariamente dotto e ricercato, e se insomma la sua stoffa pare sempre risultare non tanto dall'intreccio di tessere decontestualizzate quanto da una compatta proposta di luoghi altamente memorabili, ci si può chiedere se anche per alcuni passaggi di questo sonetto i ricordi non si siano articolati sulla base di convergenze tematico-inventive.

1. Foscolo 1974.
2. Foscolo 1987 e Foscolo 1994 (e Foscolo 1990).

In particolare ci si può interrogare sugli elementi che danno vita allo «sfumato» nelle terzine. Dalle molte indicazioni dei commenti risulta un rapporto con la tradizione volgare più antica che, salvo che per il Casa (decisivo per la forma del sonetto foscoliano, ma anche per un atteggiamento di fondo), è discontinuo. Più saldo, addirittura, sembrerebbe il colloquio coi latini, messo in luce con particolare attenzione dalla Martinelli. I legami intertestuali più significativi individuati negli studi e nei commenti – trascurando qui gli autori più vicini a Foscolo, che restano importanti per capire il clima poetico 'd'epoca' – sono questi.

Pier Vincenzo Mengaldo ha precisato nel 1962 il ruolo centrale del sonetto *Feroce spirto un tempo ebbi e guerrero* di Giovanni della Casa, menzionato nei commenti,[3] e ha successivamente richiamato il Tasso di una canzone (di tono e argomento molto lontani), nella quale compaiono il sintagma *spirto … guerriero* e i rimanti *orme* e *dorme*:[4]

> La generosa belva
> erra, obliando i figli,
> dietro il suo maschio: Amor le segna *l'orme*;
> ed han ne l'alta selva
> via più fieri gli artigli
> le tigri infuriate e l'orso informe;
> né freddo e pigro *dorme*
> *spirto* d'amor *guerriero*
> nel cervo, e 'l suo natio
> timor posto in oblio,
> se 'n va con fronte minacciosa altero,
> né, come suol, sospetta
> s'ode veltro latrar, fischiar saetta.
> Che dirò de le linci?
> che de' pardi dipinti?
> che di tanti altri, Amor, timidi e forti?

Nel primo dei due contributi aveva poi segnalato la presenza in rima delle serie *rugge* : *fugge* : *strugge* nel *Triumphus Cupidinis* III 169 ss., e aveva ricordato un testo di Sannazaro nel quale compare la stessa serie in ordine appena variato: «Dunque, quanto più voi con cruccio e sdegno / scacciar cercate Amor, più forte rugge / dentro al mio petto, oh mio supplicio indegno!» (*strugge* : *fugge*).

3. «Feroce *spirto* un tempo ebbi e *guerrero*, / e per ornar la scorza anch'io di fore, / molto contesi; or langue il corpo, e 'l core / paventa, ond'io riposo e pace chero. // Coprami omai vermiglia vesta, o nero / manto, poco mi fia gioia o dolore: / ch'a sera è 'l mio dì corso, e ben l'errore / scorgo or del vulgo che mal scerne il vero» (52, 1-8). Cfr. Mengaldo 1962.

4. Mengaldo 1971. La citazione che segue da Tasso, *Rime*, 723, 40-55 (secondo la numerazione Solerti).

Franco Gavazzeni ha ribadito l'importanza di due passi dellacasiani, quello qui sopra indicato e un altro (47, 48-51) che vanta due parole rima (più in generale si può considerare vicina alla temperie foscoliana la riflessione morale del Casa, anche per questo letto e assimilato a fondo):

> Come scotendo pure alfin si svolge
> stanca talor fera da i lacci e *fugge*,
> tal io da lui, ch'al suo venen mi colse
> con la dolce esca ond'ei pascendo *strugge*.

Donatella Martinelli nel suo bel commento mondadoriano ha dato evidenza all'intera serie di rime di RVF 56, 1-8, che aduna due, quasi tre, parole rima, e almeno nei primi versi non è troppo dissonante:

> Se col cieco desir che 'l cor di*strugge*
> contando l'ore no m'inganno io stesso,
> ora mentre ch'io parlo il tempo *fugge*
> ch'a me fu inseme et a mercé promesso.
>
> Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge,
> ch'al disiato frutto era sì presso?
> et dentro dal mio ovil qual fera *rugge*?
> tra la spiga et la man qual muro è messo?

A tutti i passi indicati sembrano però mancare alcuni requisiti essenziali: la compresenza dei due ordini di rime (*-orme* e *-ugge*) e una pertinenza non solo formale ma più ampiamente inventiva e tematica che possa sorreggere la meditazione suggerita dalle letture di Lucrezio. Va intanto detto che non mancano luoghi petrarcheschi nei quali, insieme ad altri elementi, compaiano le due serie di rime. Si veda in primo luogo 125, 1-8:

> Se 'l *pensier* che mi *strugge*,
> com'è pungente et saldo,
> così vestisse d'un color conforme,
> forse tal m'arde et *fugge*,
> ch'avria parte del caldo,
> et desteriasi Amor là dov'or *dorme*;
> men solitarie l'*orme*
> fôran de' miei pie' lassi.

Ma completamente diverso è il tono complessivo, condizionato anche dalla prevalenza dei settenari. Si legga invece la terza stanza della canzone 50, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*:

> Quando vede 'l pastor calare i raggi
> del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
> e 'nbrunir le contrade d'orïente,
> drizzasi in piedi, et co l'usata verga,
> lassando l'erba et le fontane e i faggi,
> move la schiera sua *soavemente*;

poi lontan da la gente
o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiuncha:
ivi senza pensier' s'adagia et *dorme*.
Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme
a seguir d'una fera che mi *strugge*
la voce e i passi et l'*orme*,
et lei non stringi che s'appiatta et *fugge*.

La stanza, come le altre della canzone, è incentrata su una figura umana (un pastore) contrapposta a quella del poeta sofferente per amore, che alla fine avanzerà a sua volta in primo piano vestito di panni bucolici. Il legame forte col testo di Foscolo, più di quanto non dica la mera compresenza delle rime – che è di per sé non trascurabile e, per ora, non ha altri riscontri –, sta nel fatto che ogni stanza della canzone descrive esattamente il venire della sera, dolce per le persone semplici e gli animali, esseri a contatto più diretto con la natura (la vecchierella, lo zappatore, il pastore, i marinai, i buoi), amara per l'amante-poeta-pastore. L'ispirazione è diretta, e tradisce, come spesso avviene nella tradizione, un'associazione che deve essere nata sulla base di una sorta di concordanza 'tematica' attiva nella memoria (nella canzone il venir della sera è descritto cinque volte). Il fatto che poi nel sonetto Foscolo utilizzi soprattutto le ultime rime della stanza, quelle in cui prende corpo l'inquietudine del poeta, ben torna con il tono di tensione rattenuta, di distensione in atto su una materia in movimento delle terzine. Il poeta-Foscolo è come un poeta-Petrarca cui riesca il passaggio dall'altra parte, fra coloro che col venire della sera ritrovano la pace e, nel suo caso, dimenticano le sofferenze e le contrapposizioni col proprio tempo e cogli uomini. A questa sostanziale consonanza, patente nella doppia serie delle parole rima, si aggiunge un altro elemento, l'ampio *soavemente*, tipicamente petrarchesco (per il resto la canzone non pare aver offerto materiali utili, tale non essendo il *lieta* in rima al verso 26 rispetto al v. 3; la *schiera* potrebbe aver esercitato una vaghissima suggestione sulle *torme*). L'ipotesi che proprio il quadro agricolo-pastorale in chiave umile tracciato da Petrarca nella canzone 50 possa aver favorito l'ingresso nella pace della sera del poeta-eroe del sonetto, e che quel testo petrarchesco fosse per lui in rapporto con quel tema, pare poi rafforzarsi alla luce di alcuni passaggi della descrizione del tramonto nella famosa lettera del 14 maggio (nel 1816 suddivisa) delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in una zona del libro dove la presenza del lirico antico è certa, addirittura esplicita (si veda oltre).[5]

5. Riporto, con un certa larghezza, il testo del 1816, quasi in tutto identico a quello del 1802, ed evidenzio in corsivo i contatti con Rvf 50: «Su la cima del monte indorato da' pacifici raggi del Sole che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di *colli* [...]. Di sotto a me le coste del monte sono spaccate in burroni infecondi fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera, che a poco a poco s'innalzano; il fondo oscuro e

Sulla base di questo primo riscontro si può avanzare qualche osservazione sulle quartine. L'elegantissimo movimento sintattico *e quando ... e quando*, nel quale viene espansa perifrasticamente una doppia indicazione stagionale, attenta a non distribuirsi rigidamente sui versi, sostenuta dall'epifrasi *e lunghe* e inarcata dalla reggenza comune in *sempre scendi invocata*, ha infatti la sua origine ancora nello stesso Petrarca, in un distico conciso, e a paragone di Foscolo un po' meccanico, della canzone 72, 13-14:

> Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
> et che mi scorge al glorioso fine;
> questa sola dal vulgo m'allontana:
> né già mai lingua humana
> contar poria quel che le due divine
> luci sentir mi fanno,
> *e quando 'l verno sparge le pruine,*
> *et quando poi ringiovenisce l'anno.*

La soluzione fu variamente ripresa nel Cinquecento (dal Molza della *Ninfa tiberina*, 48, 5-6 «e quando avien che l'erba rinovelle, / e quando le campagne il verno imbianca», al Tasso di *Rime* 121, 9-10 «e quando gela il cielo e quando infiamma, / e quando parte il sole e quando riede»),[6] ed è diffusa in variazioni all'interno degli stessi *Fragmenta*.[7] L'immagine e la soluzione sintattica sono lì, in

orribile sembra la bocca di una voragine. Nella falda del mezzogiorno l'aria è signoreggiata dal bosco che sovrasta e offusca la valle dove pascono al fresco le pecore, e pendono dall'erta le capre sbrancate. Cantano flebilmente gli uccelli come se piangessero il giorno che muore, mugghiano le giovenche, e il vento pare che si compiaccia del susurrar delle fronde. Ma da settentrione si dividono i colli, e s'apre all'occhio una interminabile pianura: si distinguono *ne' campi vicini i buoi che tornano a casa*: lo *stanco agricoltore* li siegue appoggiato al suo bastone; e mentre le madri e le mogli *apparecchiano la cena* alla *affaticata* famigliuola, fumano le lontane ville ancor biancicanti, e le *capanne* disperse per la campagna. I *pastori* mungono il gregge, e la *vecchierella* che stava filando [il ricordo di RVF 50 si incrocia con quello con RVF 33] su la porta dell'ovile, abbandona il lavoro e va carezzando e fregando il torello, e gli agnelletti che belano intorno alle loro madri. [...] lancia il Sole partendo pochi *raggi*, come se quelli fossero gli estremi addio che dà alla Natura; le nuvole rosseggiano, poi vanno languendo, e pallide finalmente si abbujano: allora la pianura si perde, l'ombre si diffondono su la faccia della terra, ed io, quasi in mezzo all'oceano, da quella parte non trovo che il cielo». La lettera, come la canzone, si chiude sul pensiero della morte, e modifica o amplia gli elementi della descrizione con prelievi virgiliani o di altra provenienza (si vedano i commenti di Gavazzeni e Terzoli, in Foscolo 1974 e Foscolo 1995).

6. Il testo è il numero 85 della *Parte prima* delle *Rime*, Mantova, Osanna, 1591.

7. Si veda RVF 142, 23-24: «et quando a terra son sparte le frondi / et quando il sol fa verdeggiar i poggi», nonché 265, 5-6: «ché quando nasce e mor fior, herba et foglia, / quando è 'l dì chiaro et quando è notte oscura», entrambi testi con funzioni rilevanti nella struttura del canzoniere. La diffusione del modulo nella tradizione da Petrarca a Foscolo

nuce, e quanto precede in Petrarca rinsalda il legame, trattandosi di situazione positiva (indotta dagli occhi di Laura) che si riproduce sempre, in tutte le stagioni. Ma in Foscolo può aver operato anche il ricordo di un altro luogo eminente della tradizione, la grande canzone funebre di Pietro Bembo in morte del fratello Carlo:

Quasi stella del polo chiara e ferma 61
ne le fortune mie sì gravi, e 'l porto
fosti de l'alma travagliata e stanca:
la mia sola difesa e 'l mio conforto
contra le noie de la vita inferma, 65
ch'a mezzo il corso assai spesso ne manca.
E quando 'l verno le campagne imbianca,
e quando il maggior dì fende 'l terreno,
in ogni rischio, in *ogni dubbia via*
fidata compagnia, 70
tenesti il viver mio lieto e sereno;
che mesto e *tenebroso* fora stato,
e sarà, frate, senza te mai sempre.
O disaventurosa acerba sorte!
O dispietata intempestiva morte! 75
O mie cangiate e dolorose tempre!
Qual fu già, lasso, e qual ora è 'l mio stato?
Tu 'l sai, che, poi ch'a me ti sei celato
né di qui rivederti ho più speranza,
altro che pianto e duol nulla m'avanza. 80

Il modulo sintattico-tematico petrarchesco, che risulta così aver influenzato Molza attraverso la coniugazione bembiana, compare qui in un contesto che per più aspetti rinvia a Foscolo, innanzitutto per la connessione *sera-stagioni*, pur inventivamente debitore al Pindemonte della *Sera* segnalato da Gavazzeni.

è stata notata da G. Dilemmi in Pico della Mirandola 1994, p. 13, cui rinvia Santagata dal commento a RVF 72. A margine del discorso segnalo un possibile richiamo tra la descrizione della stagione invernale in Foscolo e l'alto finale della raccolta lirica casiana. Se in genere le *tenebre lunghe* richiamano per opposizione il *breve giorno* (in Dante *poco giorno*) con cui nella tradizione si indica l'inverno (in particolare si legga Bembo, *Se nella prima voglia mi rinvesca* [seconda canzone delle tre sorelle, già asolane e poi anche nelle Rime del '48, dove è il novantaduesimo testo, corrispondente perciò alla 72 di Petrarca], vv. 56-60: «Et quando il *giorno breve* / copre le rive et le piagge di neve, / et quando 'l lungo infiamma le campagne, / et quando aprono i fiori, / e quando i rami poi tornan minori), la «breve e nubilosa luce» (v. 9) di Casa, *Rime*, 63, inquadrata tra «mentre Borea ne' *dì* torbidi e *manchi* / d'orrido giel *l'aere* e la terra implica» (3-4) e «ché più crudo Euro a me mio verno *adduce*, / più *lunga* notte, e *dì* più freddi e *scarsi*» (13-14), può aver mosso Foscolo, tanto più se l'*aere* è stato in un primo momento *nemboso* (come segnalato da Longoni in Foscolo 1994, p. 404, che ne precisa il significato). Si consideri poi Casa 64, con l'improvviso manifestarsi della «luce chiara» su tutto ciò che «di *tenebre* era chiuso».

Alcune concentrazioni lessicali si ritrovano diluite nel sonetto: «tenesti il viver mio lieto e sereno; / che mesto e tenebroso fora stato» offre in coppia i due aggettivi disposti in rima nella prima perifrasi stagionale, ed ha in sé la radice delle *tenebre*. Più tenue il legame tra «ogni dubbia via» e «le secrete / vie del mio cor», ravvivato però dal verbo comune *tenesti-tieni*. Più in generale i due versi conclusivi della stanza rinviano ad altre zone della raccolta, 79 all'incipit *Né più mai toccherò le sacre sponde*, aggiungendosi genericamente ai tanti riscontri analoghi allineati dai commenti, 80 al verso 12 del sonetto per la morte del fratello, riscontro significativo più che altro perché Bembo si ispira allo stesso passo petrarchesco che là Foscolo ricalca («questo m'avanza di cotanta spene», «Questo di tanta speme oggi mi resta!»).[8] A sigillo dei rinvii al grande testo bembiano, una delle più ambiziose prove della tradizione poetica volgare, e per l'appunto dedicata alla morte di un fratello, trascrivo qui i versi 7-9 della canzone, che paiono confermare il ruolo attivo da essa svolto nel sonetto catulliano di Foscolo: «risguarda in terra e mira, u' la tua spoglia / chiude un bel sasso, e *me*, *che* 'l marmo asciutto / *vedrai* bagnar, te richia*mando*, ascolta».[9]

2.

Così gl'interi giorni in lungo incerto
Sonno gemo! ma poi quando la bruna
Notte gli astri nel ciel chiama e la luna,
E il freddo aer di mute ombre è coverto;

Dove selvoso è il piano e più deserto
Allor lento io vagando, ad una ad una
Palpo le piaghe onde la rea fortuna,
E amore, e il mondo hanno il mio core aperto.

Stanco mi appoggio or al troncon d'un pino,
Ed or prostrato ove strepitan l'onde,
Con le speranze mie parlo e deliro.

Ma per te le mortali ire e il destino
Spesso obbliando, a te, donna, io sospiro:
Luce degli occhi miei chi mi t'asconde?

8. Non consistente il legame tra i versi 62-63 «e 'l porto / fosti de l'alma travagliata e stanca» e [10], 11 «e prego anch'io nel tuo porto quiete».

9. Ai luoghi classici che possono aver contribuito all'immaginazione del sonetto per il fratello (e di altri testi foscoliani) si può aggiungere Ovidio, *Her.* X (*Ariadne Theseo*) 119-20 («Ergo ego nec lacrimas matris moritura videbo, / Nec, mea qui digitis lumina condat, erit?»; si è appena riferita alla «Dextera crudelis, quae me fratremque necavit») e in particolare 145-150: «Has tibi plangendo lugubria pectora lassas / Infelix tendo trans freta longa manus; / Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos. / Per lacrimas oro, quas tua facta movent: / Flecte ratem, Theseu, versoque relabere velo! / Si prius occidero, tu tamen ossa feres».

Le fitte movenze petrarchesche del sonetto *Così gli interi giorni in lungo incerto* sono state sottolineate dai commentatori rinviando a testi diversi,[10] ma pare non essere mai stato segnalato il riferimento primario, che è quello al sonetto 223 dei *Rerum vulgarium fragmenta*:

> *Quando* 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
> et l'*aere* nostro et la mia mente im*bruna*,
> col *cielo* et co le *stelle* et co la *luna*
> un'angosciosa et dura notte innarro.
>
> *Poi*, lasso, a tal che non m'ascolta narro
> tutte le mie fatiche, *ad una ad una*,
> et col *mondo* et con mia cieca *fortuna*,
> con *Amor*, con madonna et meco garro.
>
> Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla;
> ma sospiri et lamenti infin a l'alba,
> et lagrime che l'alma a li occhi invia.
>
> Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba,
> me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla,
> quel pò solo adolcir la doglia mia.

La ripresa delle quartine è patente, e riguarda rima e rimanti B o interi sintagmi in rima, nonché lessico e sintassi all'interno dei versi, e in somma tutta l'immaginazione del testo. Testo che, peraltro, si stacca dal modello nelle terzine: che laddove Petrarca prosegue fino all'alba, e introduce il motivo della veglia dell'amante che è proprio anche di altri suoi testi, Foscolo si ferma all'ambientazione notturna, privilegiando, a me pare, il colore preromantico rispetto alla sapienza costruttiva petrarchesca, e deviando su altre suggestioni, magari ancora petrarchesche (Baldacci) ma soprattutto ortisiane. Si può però suggerire come la figura del poeta moderno e i suoi pensieri finali, all'interno di una prova simile, tendano ancora a confondersi con quelli del lirico antico, poiché ad 'appoggiarsi a un tronco' non è solo la figura maschile del *Frammento della storia di Lauretta* dell'*Ortis*, come opportunamente segnalano i commenti, ma proprio lo stesso Petrarca così come Teresa, evocatolo nominalmente, se lo dipinge nel seguito del passo già richiamato qui sopra a proposito di *Forse perché*: dapprima, nel 1798 e nel 1802:

> Oh! diss'ella con quel dolce entusiasmo tutto suo, credi tu che il Petrarca non abbia anch'egli visitato sovente queste solitudini, sospirando fra le ombre pacifiche della notte

10. Particolarmente felice il riscontro del v. 9 con RVF 129, 27-28 e 42 («Ove porge ombra un pino alto od un colle / talor m'arresto», «...et nel tronchon d'un faggio») avanzato da Baldacci nel 1962 (citato in Foscolo 1974), e quello di 5-6 con RVF 35, 1-2 («Solo et pensoso i più deserti campi / vo percorrendo a passi tardi e lenti») proposto da Gavazzeni, che per il v. 4 cita anche Giusto de' Conti 151, 189 (un testo in terza rima) «e l'aer nostro d'ombra era già tinto».

la sua perduta amica? Quando leggo i suoi versi io me lo dipingo qui ... malinconico ... errante ... seduto sul tronco di un albero, pascersi de' suoi mesti pensieri, e volgersi al cielo cercando con gli occhi lagrimosi lo spirito di Laura;

poi, nel 1816, proprio «appoggiato al tronco di un albero» (e lo *spirito* diventa la *beltà immortale*), con omologazione al *cliché* già del *Frammento* e operante anche nel sonetto.

Il sonetto 223 ha avuto una particolare fortuna presso i due maggiori petrarchisti del Quattro e del Cinquecento, Giusto de' Conti e Pietro Bembo. Il veneziano ha realizzato un dittico, che è tra le sue cose più suggestive, che riscrive Petrarca attraverso Giusto, puntualmente citato. Ecco i testi in ordine.

Giusto de' Conti 103[11]

Quando la sera per le valli aduna
Del velo della terra la sparsa ombra,
E il giorno a poco a poco da noi sgombra
Il Sol, che fugge, et dà loco alla Luna,
Pensoso io dico allor: Così fortuna,
Lasso, di mille doglie il cor m'ingombra,
Così la luce mia, che l'altre adombra,
Celandosi, mia vita, e il mondo imbruna.
Et maledico el dì, che io vidi in prima
Tanta dureza, et quel fallace sguardo,
Che al cor m'impresse la tenace speme:
Così i miei danni mi rammento al tardo,
Quando più m'arde l'amorosa lima,
Che il resto del mio cor convien che sceme.

Pietro Bembo CLI e CLII[12]

Quando, forse per dar loco a le stelle,
Il sol si parte, e 'l nostro cielo imbruna,
Spargendosi di lor, ch'ad una ad una,
A diece, a cento escon fuor chiare e belle,
I' penso e parlo meco: in qual di quelle
Ora splende colei, cui par alcuna
Non fu mai sotto 'l cerchio de la luna,
Benché di Laura il mondo assai favelle?
In questa piango, e poi ch'al mio riposo
Torno, più largo fiume gli occhi miei,
E l'imagine sua l'alma riempie,

11. Si cita da Giusto de' Conti 1918, vol. I, p. 107.

12. Così numerati nelle delle edizioni moderne che estraggono indebitamente dalle *Rime* i testi asolani, ma in effetti [CLXV-CLXVI] dell'edizione postuma a cura di Carlo Gualteruzzi, Roma, Dorico, 1548, da cui si cita eliminando le grafie etimologiche.

Trista; la qual mirando fiso in lei
Le dice quel, ch'io poi ridir non oso:
O notti amare, o Parche ingiuste et empie!

Tosto che la bell'alba solo e mesto
Titon lasciando a noi conduce il giorno,
E ch'io mi sveglio, e rimirando intorno
Non veggo 'l sol, che suol tenermi desto,
Di dolor e di panni mi rivesto,
E sospirando il bel dolce soggiorno,
Che 'l ciel m'ha tolto, a lagrimar ritorno:
La luce ingrata, e 'l viver m'è molesto.
Talor vengo a gl'inchiostri, e parte noto
Le mie sventure; ma 'l più celo e serbo
Nel cor, che nullo stile è che le spieghi.
Talor pien d'ira e di speranze vòto,
Chiamo chi del mortal mi scinga e sleghi:
O giorni tenebrosi, o fato acerbo!

È un piccolo scontro tra giganti, di cui tacciono i commenti e che meriterebbe un indugio più lungo di quello che gli si può dedicare ora. Si deve però almeno notare come i legami con Petrarca vengano moltiplicati da Giusto, che con intelligenza utilizza per la riscrittura le sestine 22 e 237 («canzon nata di notte»).[13] Bembo risponde da par suo. Imita certo Petrarca 223 (si appropria delle rime *-una*, disponendole come lui in B), e varia Giusto che riprendeva Petrarca.[14] Ma oltre a riproporre, con variazioni ulteriori, soluzioni che Giusto aveva cavato dalle sestine,[15] mostra di aver inteso il gioco e rilancia: poiché lo spostamento in rima di *stelle* denuncia un consapevole richiamo alla sestina 22, e il v. 7 («Non fu mai sotto 'l cerchio de la luna») riscrive variando 237, 2 («né lassù sopra 'l cerchio de la luna»), che in Giusto non c'è. Il successivo sonetto CLII conferma la sottigliezza, dal momento che il rimante *giorno* è parola rima di 22, *bell'al-*

13. Si confronti il v. 4 con 237, 30 «Che 'l sol si parta et dia luogho a la luna», 5 con 22, 15 «Miro pensoso le crudeli stelle», 6 con 10, 12 «d'amorosi penseri il cor ne 'ngombra», 9 con 22, 17 «Et maledico il dì ch'i' vidi il Sole». *Al tardo* è apax, a 128, 68, dove rima con *sguardo*.

14. In CLII 5 «Di dolor e di panni mi rivesto» è figura sovrapponibile al v. 2 di Petrarca «l'aere nostro e la mia mente imbruna» e alla variazione oppositiva di 13-14 «l'aura fosca inalba, / me no», nonché al meno conciso Giusto, vv. 7-8 «la luce mia [...] / [...] mia vita, e il mondo imbruna»; e nel primo sonetto di Bembo non son lontani i vv. 10-12, «più largo fiume gli occhi miei, / E l'imagine sua l'alma riempie, / Trista».

15. In CLI 1 «dar loco a le stelle» viene dal «dà loco alla Luna» del suo v. 4 che sviluppa «dia luogo a la luna» di RVF 237, 30; «I' penso e parlo meco: in qual di quelle» del v. 5 varia Giusto, stessa posizione, «Pensoso io dico allor: Così fortuna», che discende da RVF 22, 15 «miro pensoso le crudeli stelle».

ba è in clausola al v. 7 della stessa sestina, e l'attacco *E sospirando* è variazione di 237, 14 *Ma sospirando* (e insieme di *Che sospirando* della sestina 30, al verso 29).[16] A conferma del progressivo virtuosismo secondo cui si svolge l'emulazione (imitazione di Petrarca 223, di Giusto che imita Petrarca 223, di Giusto che imita le sestine 22 e 237, delle stesse sestine in parti non imitate da Giusto) sta CLI 3, «*Spargendosi* di lor», che varia il solo Giusto, «del velo della terra la *sparsa* ombra».

A questo punto si deve riconsiderare il sonetto *Così gli interi giorni.* Si potrebbe ritenere antieconomica l'ipotesi che Foscolo si sia fatto imitatore degli imitatori del suo primo riferimento, che resta Petrarca. Ci si deve però forse convincere che anche lui ha voluto inserirsi in questa eletta trafila, e cimentarsi ad armi pari. Ai vv. 2-3, «... *ma poi quando* la bruna | Notte gli astri nel ciel chiama e la luna» recupera infatti la sestina 22, 3, «*ma poi che* 'l ciel accende le sue stelle»; ai vv. 10-11 il tópos elegiaco[17] «Ed or prostrato ove strepitan l'onde, | Con le speranze mie parlo e deliro» è memore dell'altra sestina, 237, 26-27, «a' miei pensier', che per quest'alta piaggia | sfogando vo col mormorar de l'onde»; ed è probabile che anche il v. 5, col suo *selvoso* (che rinvia all'ode maggiore, verso 83), oltre che a RVF 35 e 129, debba qualcosa alla sestina 22, dove *selva* è parola-rima. Si può infine notare come lo schema delle terzine di *Così gl'interi giorni*, il CDE CED che è anche di altri 2 sonetti (l'autoritratto e A Zacinto), non sia quello di Petrarca, che pure è simile (CDE DCE) e può averlo suggerito per variazione (visto che la soluzione foscoliana non compare mai nei RVF); e come invece quel preciso schema che Petrarca ignora compaia nel secondo sonetto di Bembo (senza dimenticare che è bene attestato nel prediletto Casa).[18] Sonetto, il CLII [CLXVI], le cui terzine offrono il movimento *Talor vengo ... Talor pien d'ira e di speranze vòto* che potrebbe aver dato uno spunto all'*or ... or* delle terzine foscoliane, e aver suggerito tanto le *speranze* di 11 che le *ire* di 12. Entrambi i sonetti cinquecenteschi, inoltre, hanno l'ultimo verso occupato per intero da un'effato esclamativo che può aver ben indotto alla del tutto analoga struttura dell'interrogazione foscoliana.

16. Per il v. 8 si veda RVF 341, 8 «... e 'l viver più non m'è molesto», incrociato (insieme al v. 6) con 105, 3 «... in bel soggiorno esser molesto» (dove il verso 4 suona «Il sempre *sospirar* nulla releva»). Il rimema *-orno* pare qui rifarsi a RVF 188 (rima B, *soggiorno* : *addorno* : *intorno* : *giorno*), il cui v. 8, «... et te ne porti il giorno», sta dietro al 2 di Bembo («... a noi conduce il giorno»). I vv. 6-7, con il rimante *ritorno*, assente in 188, richiamano «in libertà ritorno *sospirando*» di RVF 76, 8.

17. Si veda, per esempio, Ovidio *Her.* II (*Phyllis Demophoonti*) 121-28: «Maesta tamen scopulos fruticosaque litora calco, / Quaque patent oculis aequora lata meis, / Sive dies laxatur humus, seu frigida lucent / Sidera, prospicio, quis freta ventus agat; / Et quaecumque procul venientia lintea vidi, / Protinus illa meos auguror esse deos. / In freta procurro, vix me retinentibus undis, / Mobile qua primas porrigit aequor aquas».

18. Su questo schema, il suo valore stilistico e la diffusione nel petrarchismo cinquecentesco, Afribo 2001, pp. 134-50.

Se queste schede sopportano una minima conclusione, essa è che l'imitazione che Foscolo fa del Petrarca – e più in generale di alcuni suoi grandi imitatori –, al di là del pur significativo e più o meno fitto ripescaggio frammentario di tessere, possa essere vista come l'assunzione di temi eminenti (il venir della sera, il lamento notturno) con il relativo corredo immaginativo e formale, quello prima di questo, direi anzi la soluzione formale in conseguenza dell'immaginazione, come forse accade in genere nel petrarchismo più spesso di quanto non si creda. Assunzione che si giova di una non comune dimestichezza con la fortuna di quei motivi nella tradizione più alta della lirica volgare, e ci insegna qualcosa sul suo modo di leggere e ricordare i classici.

Simone Albonico

Riferimenti bibliografici

Afribo 2001 = A.A., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
Foscolo 1974 = U.F., *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Ricciardi.
Foscolo 1987 = U.F., *Poesie e Sepolcri*, a cura di D. Martinelli, Milano, Mondadori.
Foscolo 1990 = U.F., *Letture di Lucrezio. Dal «De rerum natura» al sonetto «Alla sera»*, a cura di F. Longoni, presentazione di G. Barbarisi, Milano, Guerini e Associati.
Foscolo 1994 = U.F., *Opere*, I, *Poesie e tragedie*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M. M. Lombardi e F. Longoni, Torino, Einaudi-Gallimard [commento alle *Poesie* a cura di F. Longoni].
Foscolo 1995 = U.F., *Opere*, II, *Prose e saggi*, edizione diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di G. Lavezzi, E. Lombardi e M. A. Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard [commento all'*Ortis* a cura di M. A. Terzoli].
Giusto de' Conti 1918 = G.d.C., *Il canzoniere*, prima edizione completa, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1918, 2 voll.
Mengaldo 1962 = P.V.M., *Per un ruggito foscoliano*, in *Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi per le loro nozze*, Vicenza - 30 giugno 1962, Padova, presso il Seminario di Filologia moderna dell'Università, 1962, pp. 71-75.
Mengaldo 1971 = P.V.M., *Due agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», 15, 1971, pp. 264-69 (alle pp. 264-65).
Pico della Mirandola 1994 = G.P.d.M., *Sonetti*, a cura di G. Dilemmi, Torino, Einaudi.
Poeti del Cinquecento = *Poeti del Cinquecento*, Tomo 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001.
Tasso, *Rime* = T.T., *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994 (ristampa dell'ed. Maier 1964, che ripropone, completandola coi relativi materiali preparatori, l'ed. Solerti 1898-1902).

M.A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto Oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea edizioni 2002, pp. 185.

Il volume, che raccoglie otto densi saggi («disposti in un ordine blandamente cronologico»; p. 7) ed è arricchito da autografi inediti, si articola in tre parti, le prime due interamente dedicate ad approfondimenti montaliani, la terza più varia.

Meno genericamente. Nella prima parte, compaiono due articoli che potremmo definire di storia della cultura e delle idee: *Montale e la cultura europea* (pp. 11-23) e *Polemiche e pace sul «Convegno»* (pp. 41-50), con relative appendici documentarie (*Lettere di Mario Praz a Eugenio Montale* e *Lettere di Eugenio Montale a Enzo Ferrieri*). Nella seconda, alla serrata analisi del testo e dei possibili richiami intertestuali di *Se t'hanno assomigliato...* (pp. 53-67), segue uno studio sulle *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale* (pp. 69-85), anch'esso di taglio analitico (v. poi). Nella terza parte, figurano quattro saggi: i primi due, quasi complementari, *Derive dell'identità* (pp. 89-107) e *Posizione del soggetto nella poesia del secondo Novecento* (pp. 109-31), studiano le varie forme di allontanamento dal tradizionale egocentrismo lirico, con un percorso che muove da Montale, si sofferma soprattutto su Sereni e Caproni, ma tocca anche Orelli, Erba, T. Rossi, De Angelis, De Signoribus, G. Neri e Pusterla; il successivo, *Due paure: tra Sereni e Caproni* (pp. 133-47), mette in luce alcune sintonie profonde tra i due poeti, scavando in un significativo caso di intertestualità (v. poi); l'ultimo, *Genesi: a carte scoperte* (pp. 149-79), che potrebbe anche essere letto come un'introduzione alla filologia d'autore, dopo una breve ma incisiva premessa metodologica, offre una gustosa dimostrazione di cosa possano rivelare le *carte* (gli *scartafacci*), nella fattispecie alcuni avantesti di Montale, Sereni, Saba, Bilenchi e Carlo Levi qui commentati e riprodotti.

Insomma, come forse si può intuire anche da questa prima rapida descrizione, si tratta di un libro dal carattere composito ed eterogeneo. La cui unità non è data tanto da effetti di progressione nel passaggio da un capitolo all'altro o dalla coesione della struttura (anche perché, i possibili rinvii interni non sono quasi mai esplicitati, e la *Premessa*, che pure svolge una qualche funzione collante, è troppo sbrigativa), quanto, piuttosto, dal fatto che i singoli affondi, pur muoven-

do da prospettive anche molto diverse, tendono, non senza qualche ridondanza (v. in particolare come le osservazioni su *Verso Siena* di Montale delle pp. 93-4 vengano riprese alle pp. 152-3; v. il riutilizzo del medesimo passo caproniano alle pp. 91 e 134), a convergere sulle stesse questioni cruciali, ossia su alcuni dei principali temi che attraversano la poesia italiana del Novececento (soprattutto il secondo): la sfiducia nella dicibilità del reale, la parola come rifugio ed esilio, la contaminazione colla prosa, l'abbandono del narcisismo lirico, «la fuga dalla pienezza lirico-monologica», l'infittirsi di voci altre, gli slittamenti del correlativo oggettivo, la metapoesia vissuta come condanna e come colpa, etc. Una convergenza sugli stessi «temi e patemi» che d'altra parte è frutto di una scelta di campo preliminare: la decisa ed esplicita preferenza per quei poeti che, lontani da ogni orfismo come da ogni sperimentalismo, non rinunciano a indagare il reale cogli strumenti della ragione (anche a costo di misurarne l'insufficienza); come si dice nella *Premessa*, «il filo che attraversa i capitoli del libro è il desiderio di dare ascolto all'intento conoscitivo e alla razionalità critica che percorrono ampie zone della poesia italiana del Novecento, da Eugenio Montale a Vittorio Sereni, da Giorgio Caproni e Giorgio Orelli, e a molti della generazione successiva» (p. 7). *La costanza della ragione* cui si allude nel titolo, dunque, è innazitutto quella degli autori studiati; ma è anche, implicitamente, quella che guida la studiosa, il cui discorso critico, pur senza rinunciare a una certa passionalità, per lo più è sostenuto da solide – e spesso inedite – basi documentarie ed è condotto attraverso puntuali analisi del testo, considerato, in molti casi, anche nel suo processo variantistico (sebbene, a dire il vero, per apprezzare appieno la qualità del lavoro, il lettore debba superare alcuni scarti un po' bizzosi dell'argomentazione e le difficoltà poste da un prosa a volte eccessivamente densa: saturata da ingorghi sostantivali, gremita di tecnicismi e accensioni metaforiche).

Questo per una visione d'insieme. Osserviamo ora dunque più da vicino i due saggi che, assieme a *"Se t'hanno assomigliato..." e altro* (pubblicato anche in altra sede e da noi già recensito in «Stilistica e metrica italiana», 3, 2003, p. 319), ci sono parsi i più ricchi di notazioni stilistiche (quelle metriche mancando quasi del tutto).

In *Tecniche argomentative dell'ultimo Montale* vengono analizzati, anche con distinzioni sottili, alcuni degli stilemi peculiari di *Satura* e delle successive raccolte – ossimori, paradossi, concettosi bisticci, paronomasie, figure derivative, allitterazioni anagrammatiche, etc. – mettendoli in relazione con quelli, simili, che Montale aveva dispiegato nel corso della sua intensa attività pubblicistica tra il 1956 e 1971, tra l'uscita della *Bufera* e quella di *Satura*. Emerge così, attraverso precisi riscontri testuali, come alcune prose del Montale polemista (soprattutto tra quelle di *Autodafé*) siano solidali, non solo tematicamente ma anche a livello retorico-argomentativo, con l'ultima produzione poetica. Da un versante e dall'altro, Montale attacca religiosità addomesticate, filosofie accomodanti e storicismi fiduciosamente antropocentrici, evidenziando le storture della nuova era

industriale e della cultura di massa (volta - come si dice, profeticamente, in *Odradek* - alla formazione di «un uomo stereofonico, incapace di una visione analitica del reale, refrattario ad ogni possibilità di sintesi e di sintassi»); e lo fa con artifici retorici esibiti (p. 73: «contro le insidie della retorica occulta si leva l'agonismo difensivo della retorica esibita»), ma quasi sempre ottenuti, anche nei testi in versi, con materiali lessicali prosastici, privi di ogni aura poetica. Per cui, ad es., gli ossimori etimologici su cui poggia una poesia come *Gerarchie* («l'avvento è l'improbabile nell'avvenibile / il pulsante una pulce nel pulsabile») trovano un antecedente nella *Variazione* in prosa del 27 ottobre 1968 in cui si ironizza sulle capacità del *presentista* («sempre pronto a dar ragione a quel che accade e a rigettare con orrore l'ipotesi che il non accadente sia più importante dell'accaduto [...] un giudice non giudicabile [...] un esperto che non esperisce nulla ma guarda esperire gli altri»); o, analogamente, figure derivative e paronomasie, simili a quelle che "bisticciano" in *Divinità in incognito* («...il fondatore non fonda perché nessuno / l'ha mai fondato o fonduto»), compaiono già in prose come *Variazioni III*, *"Agganciare" il lettore* o *Odradek* (v. le pp. 74 e 78-80). Anche se, naturalmente, il passaggio da prosa a poesia comporta delle differenze notevoli. La poesia infatti «centrifuga la tenuta logica forte delle sedi in prosa», cancella gli snodi ragionativi e addensa le figure retoriche, intensificando potenzialità ed equivocità del linguaggio, «ingigantendo lo iato tra significanti e significati tramandati» (cfr. pp. 76-77).

In *Due paure: tra Sereni e Caproni*, invece, la Grignani, focalizza l'attenzione su un singolare quanto vistoso caso di intertestualità – quello che investe *Paura terza* (dal *Conte di Kevenhüller*) di Caproni da un lato, e *Paura prima, Paura seconda* e *Notturno* (da *Stella variabile*) di Sereni dall'altro – sviluppando, nel contempo, un confronto di più ampio respiro tra l'opera e la figura dei due autori. Sereni e Caproni, infatti, oltre che da una «reciproca costante attenzione critica», sono «affratellati» – sottolinea la studiosa – da profonde sintonie di temperamento e di poetica («un laicismo pieno di interrogazioni su cui entrambi si estenuano; la vocazione a comunicare esperienze piuttosto che verità perentorie», la sfiducia nel linguaggio, etc.; v. pp. 134-35) che si traducono in analogie non solo tematiche ma anche macrostilistiche (l'assunzione, nella poesia di entrambi, di moduli prosastici e narrativi, «il tono dimesso-metafisico con cui affrontano i temi esistenziali», le figure della reticenza e della sospensione, «la messa in mora del soggetto per avvicinarsi alla costruzione di un'istanza animata di voci diffratte e conflittuali», cfr. pp. 135-36; e v. anche l'approfondimento sull'uso di nomi e pronomi alle pp. 139-41). Il che sembra appunto trovare una sintomatica conferma in quel «fantasma di colloquio», in quell'omaggio postumo che è *Paura terza*: una poesia composta nel 1985 (due anni dopo la morte di Sereni) che si ricollega esplicitamente alle sereniane *Paura prima* e *Paura seconda*, evocando in particolare il testo della seconda, attraverso una fitta trama di richiami tematici, linguistici e stilistici (qui analizzati alle pp. 137-38). Anche se, conformandosi alle rarefatte

atmosfere del *Conte di Kevenhüller*, la «continuazione» caproniana risulta, rispetto alla fonte, «più radicale e secca, abitata com'è dalla messa in forma di un teatro spoglio, da una reticenza amplificata dagli spazi bianchi tra i versi brevi e dall'eclissi di qualsiasi "resto" di paesaggio» (p. 138).

Nell'analisi dei rapporti intertestuali, la Grignani, però, si spinge oltre, sostenendo, a più riprese e con una certa perentorietà (v. le pp. 133, 144, 147 e 99-100), che in *Paura terza* «si ripercuote» anche *Notturno*, avendo Caproni capito, «quasi per divinazione», i legami che intercorrono tra questo testo e le due *Paure* sereniane. Il che, francamente, ci lascia perplessi, perché la tesi resta sostanzialmente indimostrata: priva tanto dei riscontri testuali che potevano giustificarla (tra *Paura terza* e *Notturno* ci sono solo vaghi richiami tematici), quanto di validi sostegni documentari. In particolare, sembra forzato il passaggio per cui, muovendo dalla constatazione di una semplice coincidenza – la scoperta che il titolo caproniano *Paura terza* è lo stesso che Sereni aveva dato a *Notturno* in una sua stesura provvisoria (solo recentemente portata alla luce da Dante Isella e quindi, come dice anche la Grignani, sconosciuta a Caproni) – si arriva ad affermare che Caproni «ha intuito il grumo di reticenze e censure che lega interstizialmente *Paura prima, Paura seconda* e *Notturno*» (p. 147). Infatti, la prova documentaria (il titolo della stesura provvisoria) avvalora solo la relazione, comunque suggerita anche da richiami tematico-formali, di *Notturno* con *Paura prima* e *Paura seconda*, non certo il fatto che Caproni l'avesse intuita.

Sicuramente più convincente è invece l'ipotesi, argomentata alle pp. 142-43, secondo la quale un qualche spunto per il tema della «feroce bestia» attorno a cui ruota il racconto in versi del *Conte di Kevenhüller* possa esser venuto dal catalogo di dipinti di Franco Francese, *La bestia addosso* (1976) e dalla relativa *Introduzione* di Sereni, il quale proprio in questa sede pubblicò per la prima volta *Paura prima* e *Paura seconda*.

Pietro Benzoni

G. LAVEZZI, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Roma, Carocci, 2002, pp. 266; G. SANGIRARDI - F. DE ROSA, *Breve guida alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 2002, pp. 228.

Con identica cadenza temporale, i manuali di metrica di Gianfranca Lavezzi (*Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica) e di Francesco De Rosa e Giuseppe Sangirardi (*Introduzione alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni), entrambi editi nel 1996, vengono ora ripresentati dagli autori (ma la cura del secondo è del solo Sangirardi) in una versione aggiornata e abbreviata, così – si ritiene – da soddisfare meglio le esigenze dei riformati corsi universitari. I lavori sono avvicinabili anche per la scansione interna degli argomenti, nel complesso simile: ad una prima parte dedicata alle questioni generali della disciplina (prosodia, versificazione, forme metriche) vien fatto seguire in entrambi un capitolo circoscritto al Novecento. Se dunque si assiste ormai ad una compiuta annessione della metrica novecentesca alle trattazioni complessive della materia, secondo uno dei più proficui insegnamenti del manuale di Menichetti, la disposizione scelta – e in ciò diversamente da quel modello – accentua tuttavia i caratteri di eversione e crisi degli istituti metrici rispetto a quelli di continuità.

Quanto alle più marcate differenze fra la riduzione di Sangirardi e quella della Lavezzi: ove la prima riproduce sin nelle minime partizioni l'impianto della precedente edizione maggiore, la seconda rifonde il contenuto dei primi capitoli (due nella revisione) in forma di glossario. Da ciò deriva al lavoro della Lavezzi il pregio di una maggiore agevolezza nella consultazione, ma anche talvolta un taglio storico meno approfondito. Il lettore apprezzerà invece nella sintesi di Sangirardi il tentativo di salvaguardare, pur nella stringatezza, prospettiva storica (si prendano ad es. le notazioni sui rapporti del verso libero novecentesco con altre letterature, pp. 165-67) e problematicità delle questioni (le pagine sulle strette connessioni fra metrica e di volta in volta stilistica, retorica, storia letteraria, filologia, 33-42, ancora mettendo a frutto la prassi di Menichetti). D'altra parte spicca nel confronto col ricco e ordinato apparato bibliografico della Lavezzi, segmentato fra i capitoli, la brevità di quello di Sangirardi, che riprendendo salvo minime integrazioni quanto già alle-

stito per l'edizione '96 tradisce svariate lacune (sono ignorati i saggi recenti di Billy – assente per la verità anche in Lavezzi –, Capovilla, Girardi, Pulsoni, Tonelli, e altro); ma le carenze non sono sempre imputabili al mancato aggiornamento (manca ad es. nel volume quasi ogni menzione di repertori metrici).

Elisa Benzi

E. TESTA, *Senza stile*, «Moderna», IV, 1, 2002, pp. 13-21.

Il saggio riflette acutamente sulla nozione di stile e sulle condizioni attuali della critica stilistica, ora che il secolo che ne ha visto nascita e fioritura si è concluso. In particolare il recente recupero anche teorico, cui si è assistito da più parti in Francia, di una stilistica d'impronta francamente spitzeriana comporta che si riconsiderino problematicamente i principî stessi su cui si fonda la prassi critica del maestro viennese e di molta stilistica novecentesca, attorno ai quali l'autore riconosce addensarsi almeno tre aporie. I concetti cardinali e strettamente relati di scarto e di scelta sollevano il problema di stabilire una norma e una gamma di scelte sostitutive *in absentia*. Ciò implica da un lato la possibilità di accertare uno *standard* che la linguistica mostra invece altrettanto disomogeneo e sottoposto alle spinte della «creatività linguistica» (p. 15) quanto la presunta deviazione impressa dall'autore; dall'altro postula una condizione essenziale di sinonimia fra le opzioni disponibili allo scrittore, divaricando a forbice piano espressivo e piano concettuale, ove linguistica e filosofia del linguaggio respingono un tale «modello binario d'interpretazione» (p. 17). Ma giustamente l'autore nota altrove che la migliore stilistica novecentesca ha saputo ovviare alle difficoltà teoriche conservando una qualità di «mobilità saggistica» (p. 20) che infine la disimpegna da premesse teoriche troppo vincolanti; oppure – aggiungo – ha proceduto a entificare le distinzioni astratte, convertendole in concreti oggetti testuali (così, genialmente, nella variantistica di Contini). In questi pressi affiora anche il terzo nodo teorico, che consiste nel presupposto, ancora con Spitzer, di un «etimo spirituale», univoco e «trascendente» (p. 18) rispetto al testo che ne è diretta emanazione. Forse si potrebbe qui osservare che aspetti di trascendenza ombreggiano non meno che la stilistica dell'idealista Spitzer quella del più rigoroso Bally, e d'altro canto ricordare accanto al Nietzsche del *Caso Wagner*, che con «diagnosi precoce» (p. 18) rileva la pericolosa tendenza all'«anarchia atomistica», disgregante l'unità dell'opera in favore di parole e frasi avulse, la posizione singolarmente analoga di un filosofo assai distante come Croce. Il quale rende sì omaggio, com'è noto, all'opera di Vossler e con nettezza anche maggiore a quella di Spitzer, non esitando a scorgervi una propria influenza, ma avversa nel tempo con crescente asprezza i germi decadentistici insiti nella «cosiddetta critica stilistica» (così si intitola un intervento polemico del '46), colpe-

vole di procedere con eccesso di sottigliezza nell'analisi delle singole componenti linguistiche e retoriche, distaccandole dalla totalità che forma l'opera d'arte. E quanto al problema di stabilire una norma linguistica condivisa cui contrapporre individuali effetti di stile, assuonano con quelle odierne proprio le riserve crociane mosse alla stilistica del Gröber fra 1899 e 1900, dunque assai prima dell'avvento di Spitzer.

Non troppo diversamente da quanto è venuto sostenendo negli ultimi anni Cesare Segre, Testa ricava da queste e altre osservazioni che qui non è possibile riassumere «l'impressione che [...] la nozione di stile non abbia più oggi un ruolo preciso e rilevante nel quadro della teoria letteraria» (p. 19). Ne sortisce la proposta, certo maturata anche in rapporto con il magnifico volume che l'autore ha dedicato ad una tradizione di medietà espressiva nel romanzo italiano otto-novecentesco (*Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1996), di sostituire al vocabolo «stile» quello concettualmente più comprensivo di «discorso»; il che ha le ricadute più evidenti nell'analisi delle forme narrative, come subito è verificato in altra, più ampia redazione del saggio (in F. Moretti [a c. di], *Il romanzo*, II. *Le forme*, ivi, 2002, 271-99), dove l'esemplificazione spazia fra le diverse letterature.

Davide Colussi

Eteroglossia e plurilinguismo letterario, Atti del XXI e del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, a c. di F. Brugnolo e V. Orioles, 2 voll., Roma, il Calamo, 2002, pp. 248 e 585.

In virtù di una sostanziale affinità tematica, sono qui editi congiuntamente gli atti di due distinti convegni bressanonesi: quello del 2-4 luglio 1993, *L'italiano in Europa* (con titolo volutamente ripreso da un celebre studio di Folena); e quello del 6-9 luglio 2000, *Plurilinguismo e letteratura*. Tra i 59 interventi complessivamente raccolti, ci limitiamo a menzionare quelli, notevoli, di Melchionda, *«Il fior novo di strania favella». Le poesie italiane di John Milton* (I, pp. 83-117), e di Stussi, *Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento?* (II, 491-515); per poi render brevemente conto di altri due: quello della Spaggiari, di ordine strettamente metrico, e quello della Zanotti, sull'italiano dell'*Anna Livia Plurabelle* di Joyce, studiato non senza cercar di misurare gli scarti stilistici rispetto all'originale.

Il saggio di Barbara Spaggiari, *L'adattamento di metri italiani nella poesia iberica del Cinquecento: l'ode e il sonetto* (I, pp. 71-82), è articolato in due parti. Nella prima vengono descritte le caratteristiche e la discontinua fortuna dell'ode di tipo oraziano che Bernardo Tasso propose come alternativa alla canzone petrarchesca: quasi ignorata in Italia, questa forma esercitò invece un qualche influsso all'estero, tra i poeti della penisola iberica quali, in particolare, Garcilaso de la Vega, che la introdusse, e Luis de Camões, la cui IX ode, *Fogem as neves frias*, viene qui osservata alla luce del

modello tassiano (alle pp. 73-76). Nella seconda parte, poi, attraverso una rapida campionatura ed alcuni rilievi statistici, si vuole mostrare come, in una tradizione saldamente innestata nel solco del magistero petrarchesco qual è quella del sonetto portoghese, «la predilezione per certe forme metriche rariori sia, nell'intento dell'autore, un segnale stilistico distintivo», utile oggi per dirimere questioni di attribuzione, quali, in particolare, quelle che investono, aggrovigliandoli insieme, i canzonieri di Luis de Camões e di Diogo Bernardes.

Il corposo contributo di Serenella Zanotti, *L'italiano di Joyce nell'autotraduzione di «Anna Livia Plurabelle»* (II, 275-307), è dedicato invece all'ultima opera cui Joyce attese prima della morte: la versione italiana dell'ottavo capitolo del *Finnegans Wake*. Ricordata l'accidentata vicenda editoriale (la traduzione di Joyce – che si avvalse della collaborazione di Nino Frank –, pubblicata per la prima volta nel 1939 sulla rivista «Prospettive», ma con interventi correttori e censori di Ettore Settanni, solo nel 1979 è stata recuperata nella sua versione originale da Jacqueline Risset), la studiosa analizza la lingua della versione italiana, soprattutto nella sua componente lessicale, evidenziando nel contempo la "spregiudicata" autonomia delle soluzioni traduttorie. L'oltranza espressionistica, le deformazioni linguistiche e lo sperimentalismo esasperato del *Finnegans* sono infatti liberamente ricreati, con continui tradimenti della lettera, obliterando la «sostanziale poliglossia» dell'originale (con la «riduzione ad ogni livello – fonetico, lessicale, allusivo – dei forestierismi», p. 281), e facendo dell'*Anna Livia* italiana un testo «più rabelaisiano» (p. 282), tutto risolto cioè in una sola lingua, sia pure intesa come sistema di varietà (diastratiche, diafasiche e diatopiche) da esplorare e sovvertire (talvolta anche oltre l'intellegibilità). Joyce vuole cioè rinnovare la lingua d'arrivo, ma dall'interno: assecondandone il "genio", la musicalità, la struttura fono-morfologica; e la tradizione culturale, che viene attraversata in ogni senso, facendo confluire e rimescolando i materiali più disparati e stridenti: italiano letterario (spiccano in particolare i dantismi), lingua viva e bassa, dialetti (romanesco, toscano, ma soprattutto triestino), arie d'opera, canzoni popolari e di taverna, etc. Nel passaggio all'italiano comunque – sostiene la Zanotti – «il testo acquista in espressività» (284); e tale incremento è ottenuto con procedimenti – qui illustrati con gustose esemplificazioni – quali l'accentuazione della divaricazione dei registri (284), l'ulteriore immissione di modi popolari, colloquiali e gergali (285), anche rielaborati (286-87), i metaplasmi (287), l'affastellamento dei prefissi alterativi (285), la continua sollecitazione dei meccanismi di formazione delle parole (288-89), anche quelli meno tradizionali per agglutinazione (290) e ibridazione (290-92), etc. Il tutto funzionale alla ricerca di uno stile comico ed epico insieme, giocato sui cozzi di registro e sui cortocircuiti plurisemici.

Pietro Benzoni

Le texte. Genèse, variantes, édition, études reunis par D. BUDOR et C. PERRUS, «Arzanà: cahiers de litterature medievale italienne», 5, 2000.

Questo numero di «Arzanà» è interamente dedicato alla variantistica italiana e prende avvio da una tavola rotonda tenutasi il 14 marzo 1998 presso l'università della Sorbonne Nouvelle-Paris III. Tre dei sei saggi che compongono il volume affrontano l'aspetto stilistico dello studio delle varianti: Claude Perrus, con *Gianfranco Contini et l'approche de l'œuvre* in fieri (pp. 13-30), ripercorre le diverse fasi attraverso cui Contini sviluppò il suo metodo di studio delle varianti d'autore, da Ariosto sino a Petrarca, Leopardi ed infine Proust, così da presentare al lettore francese l'impostazione teorica di un critico che oltralpe è ancora poco tradotto. Laura Paolino, nel saggio *Dans le laboratoire de Pétrarque. Les variantes d'auteur du* Chansonnier *et des* Triomphes (pp. 57-78), pone in rilievo il legame fra la precoce attenzione italiana per gli *scartafacci* d'autore e la presenza degli abbozzi autografi di Petrarca, che vennero presi in esame già da Bembo nelle *Prose della volgar lingua* e che poi nel '900 furono fra i materiali su cui maggiormente si applicò Contini. La Paolino fornisce anche un esempio della situazione degli abbozzi, prendendo in esame la canzone CCLXVIII e i sonetti CLV-CLVI. Infine Michele Mari, in *L'approche du texte* de *et* par *Giorgio Manganelli* (pp. 99-120), analizza quattro diverse redazioni del *Discorso sopra la difficoltà di comunicare con i morti*: Manganelli si rivela un autore che elabora i propri testi procedendo per soppressione e non per aggiunzione, ma che nel contempo, in questa specifica opera, attua attraverso le varianti un radicale cambio di tono, quasi mutandone il genere letterario.

Luca Zuliani

G. FOLENA, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 322.

Sono tutti – tranne uno – notissimi i dieci saggi che compongono questa nuova raccolta postuma degli scritti di Folena. Ma la notorietà nulla toglie al piacere di leggerli finalmente riuniti in un insieme che – se ce ne fosse bisogno – conferma la coerenza estrema di una riflessione intellettuale durata mezzo secolo. E intatta resta l'ammirazione per un approccio ai testi in cui la dottrina linguistica e la finezza interpretativa si innervano in una precocissima apertura 'europea' e in un gusto, così spiccato, per la cultura intesa ad amplissimo raggio, più da storico in senso proprio che da 'letterato', allargata com'è agli ambiti della scienza, della tecnica, dei mestieri. Per il primo aspetto, oltre alle inchieste, ormai classiche, sullo spazio culturale romanzo (*«Textus testis»: caso e necessità nelle origini romanze*; *Geografia linguistica e testi medievali*; *Filologia testuale e storia linguistica*), si ricordino le incursioni nel retroterra 'transnazionale' delle esperienze letterarie consumate sul suolo

italiano: *Cultura e poesia dei Siciliani*; *Cultura poetica dei primi Fiorentini*; *Dante e la teoria degli stili*; *Dante e i trovatori*. Per l'altro, basti leggere il magnifico *Orologio del Petrarca*, dove niente di meno che la dimensione del tempo, vero asse portante del Canzoniere (e della psiche del poeta: p. 277), è indagata incrociando, sorprendentemente, le due direttrici della teologia (Agostino e non solo) e dell'innovazione tecnologica nell'arte dell'orologeria (Giovanni Dondi).

Il solo pezzo inedito della serie è la lettura della canzone L dei *Fragmenta*, *La canzone del tramonto*: e anche questo del resto – come vari altri di Folena – per quanto inedito a stampa era comunque arrivato per diverse vie a parecchi studiosi, e in questo suo modo sotterraneo si era fatto presente al dibattito critico. Il discorso qui ruota ancora intorno alla temporalità, che da un lato sostiene l'impalcatura concettuale della lirica, iterando in ogni strofa l'opposizione tra tempo circolare, che pacifica le creature, e tempo lineare, che tormenta l'io; dall'altro anche genera la progressione della meditazione del soggetto, scandita come in presa diretta dalle fasi successive del tramonto del sole: «C'è dunque fra una stanza e l'altra uno scatto temporale quasi impercettibile, e un tempo minimo, un tempuscolo, separa una stanza dall'altra, un quadro dall'altro, un pensiero dall'altro. La canzone è ripiena, direi foderata di tempo. E il tempo del sole si viene a identificare con quello della riflessione poetica in atto: è il tempo della percezione lirica e insieme il tempo della lettura della canzone» (p. 307) ecc. Ma importa dire che questo filo centrale dell'argomentazione si diffrange di continuo, quasi in forma di commento lineare, in una serie di annotazioni che rendono conto di altri aspetti del testo, dei suoi molteplici piani tematici e formali: dall'esistenza di popolazioni umane nell'altro emisfero alla diversa funzione del *sermo humilis* o dell'energia verbale rispetto a Dante (con parole memorabili: «è un'energia che diversamente da quella di Dante rimane come bloccata in se stessa, immobile», p. 303). La cosa è certo un portato della curiosità intellettuale e della capacità di spaziare in ambiti disparati, cui si accennava sopra, ma anche significa uno spirito di servizio nei confronti del testo, diciamo pure un rispetto della sua profondità e ricchezza semantica, figurativa, stilistica: che rendono l'opera pur brillantissima dell'esegeta un tentativo di razionalizzazione o *reductio ad unum* di cui implicitamente lui stesso confessa il limite, proprio alludendo ad altre strade di lettura, ai sentieri intravisti ma non imboccati, o imboccati e subito interrotti.

Arnaldo Soldani

F. BRUGNOLO, *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne in Wirklischen - Das Wirhliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, a cura di A. AMEND-SÖCHTING et alii, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2002, pp. 57-67.

Il saggio di Brugnolo argomenta la tesi per cui non esisterebbe il sottogenere definito della canzonetta né presso i poeti siciliani né nella lirica siculo-toscana e sino allo Stilnovo compreso.

Sulla scorta di un passo del *De Vulgari Eloquentia* di Dante (II, viii, 8) si ritiene che, accanto alla *tragica coniugatio* della canzone, esistesse la *comica coniugatio* della *cantilena*, tradotta *per diminutionem* come canzonetta, caratterizzata dunque da monometria di un verso breve (settenario od ottonario), schema metrico relativamente semplice, linguaggio piano e lineare, con la matrice storico-letteraria individuata in *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini.

Brugnolo invece considera, dopo un esame dei testi della nostra lirica antica, che «i Siciliani usano solo "canzonetta", Guittone solo "canzone", Chiaro Davanzati alterna del tutto liberamente e immotivatamente» (p. 64): mentre l'unico autore in cui compare una distinzione "qualificata" dei due termini è Carnino Ghiberti, troppo poco per continuare a sostenere una dicotomia metrica e poetica.

Allora, secondo Brugnolo, piuttosto che parlare di un genere "canzone" con un sottogenere "canzonetta", sarebbe più opportuno considerare quest'ultima come un termine praticamente usato solo nei congedi per sottolineare «una generica connotazione affettiva e, in senso lato, patetica» (p. 65) dei testi interessati, un po' sulla falsariga della cavalcantiana "ballatetta".

E semmai, a questo punto, «la questione è quella delle diverse modalità di realizzazione del genere "canzone": modalità stilistiche e retoriche ma, più ancora, musicali» (pp. 66-67), dunque, se le canzonette fossero in realtà le canzoni con rivestimento musicale, come sostenuto, ma con indizi e non prove secondo Brugnolo, nel saggio di Francesco Carapezza, *Un genere' cantato' della Scuola poetica siciliana?* («Nuova rivista di Letteratura Italiana» 2, 1999, pp. 321-54).

Andrea Pelosi

A. MENICHETTI, *Sul "rinterzo" nella lirica italiana del Duecento e nei trovatori*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Atti del Convegno di Roma (Villa Celimontana), 11-14 ottobre 2000, a cura di F. BEGGIATO e S. MARINETTI, Saveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 75-87.

L'intervento, che si segnala anche per un'esplicita intenzione metodologica – e direi quasi pedagogica – intorno al problema critico dell'intertestualità, indaga sugli eventuali precedenti dell'istituto metrico guittoniano del 'rinterzo': con cui Menichetti, estendendo alla canzone il noto schema di variazione del sonetto, indica qui l'accoppiata di endecasillabo e settenario a rima baciata, che l'aretino di preferenza itera svariate volte in diverse sedi, anche consecutive, della stanza. La pratica, benché in forme meno ossessive, diverrà comune nel Trecento maggiore e negli stessi Dante e Petrarca, dove anzi si istituzionalizza nella *concatenatio* tra fronte e sirma. E

se nel Duecento toscano appare già indizio «infallibile» di guittonismo metrico (p. 82), nei Siciliani è invece attestata ben di rado e quasi mai in forma replicata. Più problematico il confronto con i trovatori, per le note disomogeneità tra i due sistemi metrici. In ogni caso, anche allargando la ricerca alla semplice adiacenza di verso lungo e verso breve in rima tra loro, l'autore rintraccia un numero veramente esiguo, quasi insignificante, di occorrenze, per lo più concentrate, tuttavia, in Giraut de Bornelh. Ne deriva la secca conclusione che «pare confermato che Guittone trovò il rinterzo perché conveniva particolarmente bene alle sue esigenze espressive; ma se nella sua trovata dovesse essere stato confortato dalla tradizione, penserei forse più a Giraldo di Bornelh che al modello dei siciliani» (p. 87). Ovvero, saltando dalla descizione della figura alla sua motivazione stilistica: «L'impressione è che l'aretino abbia accordato il suo favore al rinterzo non tanto per influenza di modelli esterni, quanto [...] per la sua dichiarata insofferenza degli spazi stretti, per la sua tendenza irrefrenabile all'espansione» (p. 81).

Arnaldo Soldani

A. MENICHETTI, *Due canzoni di Bonagiunta:* Uno giorno aventuroso *e* Avegna che partensa, «Cultura neolatina», LXII, 1-2, 2002, pp. 77-108.

L'articolo, di prevalente taglio filologico, offre il testo e il commento delle due canzoni di Bonagiunta indicate nel titolo. Vi si segnalano qui le due dense note metriche (rispettivamente alle pp. 80-81 e 91-92), che rendono conto della complessa sperimentazione attuata dal poeta sulla struttura della stanza. Il primo pezzo, in particolare, presenta un ardito scarto ritmico-sillabico tra la fronte ottonaria e la sirma settenaria-endecasillabica: discrepanza che ha messo in difficoltà perfino i copisti antichi e che nel testo è associata ad altre arditezze di ordine sia rimico che retorico.

Arnaldo Soldani

P.V. MENGALDO, *Noterelle guinizzelliane*, «La parola del testo», VI, 2, 2002, pp. 215-220.

C. DEL POPOLO, *«Interpretatio nominum» nella poesia religiosa*, «Rivista di studi testuali», II, 2000, pp. 81-106.

Che l'*interpretatio nominum* sia argomento degno di interesse per la critica stilistica lo aveva dimostrato Contini con la sua *Onomastica manzoniana* (in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 201-206). Del Popolo, in questo articolo, riprende un proprio precedente intervento (*Nomi in alcuni testi della poesia religiosa*, «Il Nome nel testo», II-III, 2000-2001, pp. 253-62), interessandosi più all'*interpretatio sensu stricto* che all'origine del processo onomastico. L'autore analizza il repertorio dei laudisti medioevali preferendo su altre (la modalità d'uso; i tempi di composizione, la distinzione fra interpretazioni tradizionali e inno-

vative) una categoria interpretativa di tipo alfabetico che mette in esposizione i singoli nomi per i quali si dà *interpretatio*; e ne propone anche una di nuova: quella dei nomi sacri che si trovano in testi non religiosi (come *Galilea* nel *Convivio* dantesco: IV, xxii, 17). Sono analizzati i nomi di Gesù; quelli di alcuni Angeli e Santi; i due locativi Nazaret e Firenze; alcune situazioni in cui, pur essendo molto facile, *l'interpretatio* è assente. È così per i diavoli, cui però viene spesso affidato un nome parlante: Falserone, per esempio. L'articolo, oltre a ribadire l'importanza costitutiva ed esegetica dell'*interpretatio* nel testo medioevale, dimostra come questa tenda a costituirsi su forme piuttosto fisse, e come possa essere utile ai fini della ricostruzione del testo.

Tobia Zanon

L. SOMELLI, *Teoria e prassi della canzone dantesca. Rithimorum relatio*, «Rivista di Studi Danteschi», II, 1, 2002, pp. 3-32.

L'interessante studio sulla morfologia della canzone dantesca ha l'unico, imbarazzante limite che arriva pressoché integralmente alle stesse conclusioni delineate da Andrea Pelosi nel saggio *La canzone italiana del Trecento*, apparso su «Metrica» già nel 1990 e difatti non citato nella bibliografia dello studioso.

P. DE VENTURA, *Dramma e deissi nella «Commedia»*, «Rivista di Studi Danteschi», II, 1, 2002, pp. 33-63.

La tesi dello studioso è che nella *Commedia* «ai deittici è affidato il compito di rendere più credibile la presupposizione pragmatica, di rendere evidenti, come su un'ipotetica scena teatrale, le coordinate spazio-temporali dell'azione e la natura performativa degli enunciati che la memoria del pellegrino ripete in discorso diretto» (p. 61).

Per esempio, Dante utilizza per Beatrice il 'voi' cortese e deferente sia in *Purgatorio* XXX 73 («Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.») sia in *Paradiso* XVI 16-18 («Io cominciai: "Voi siete il padre mio; / voi mi date a parlar tutta saldezza; / voi mi levate sì, ch'i' son più ch'io"») ma passa al 'tu' colloquiale e confidente in *Paradiso* XXXI 85-87 («Tu m'hai di servo tratto a libertate / per tutte quelle vie, per tutt'i modi / che di ciò fare avei la potestate»), ribadendo lo stesso percorso della *Vita Nuova* dinanzi a Beatrice morta.

Analoga strategia grammaticale Dante usa nel canto XIX del *Purgatorio* quando incontra papa Adriano V, prima apostrofato, non conoscendo l'identità dell'interlocutore, col "tu" (vv. 94-96: «Chi fosti e perché volti avete i dossi / al su, mi dì, e se vuò ch'io t'impetri / cosa di là ond'io vivendo mossi»), poi reverito col "voi" e la genuflessione (vv. 129-32: «"Qual cagion", disse, "in giù così ti torse?" / E io a lui: "Per vostra dignitate / mia coscienza dritto mi rimorse"»). Insomma, «l'uso dei deittici personali viene a piegarsi alle esigenze di drammaticità e di realismo insite nel testo» (pp. 59-60).

De Ventura scorre poi la panoramica dei deittici danteschi con osservazioni stilistiche sul loro uso, dal *costà* popolare e spregiativo (*Inferno* VIII 40-42; XXII 94-96) all'*ecco* subitaneo che è l'*ecce* latino di Cicerone, Apuleio e della Vulgata (*Inferno* I 31-33; III 79-83; XIII 115-20).

Andrea Pelosi

E.M. DUSO, *Echi stilnovistici e classici nelle rime di Giovanni Quirini*, «Filologia veneta», *Antichi testi veneti*, a cura di A. DANIELE, VI, 2002, pp. 63-79.

L'articolo è anche una presentazione della lungamente attesa edizione delle rime del veneziano Giovanni Quirini, ch'è stata pubblicata da Elena Duso nel 2002 dopo essere stata annunciata, ma non portata a termine, da Morpurgo, Barbi e Folena. La curatrice, in questa sede, si sofferma sulla rete degli apporti classici e volgari nelle rime amorose di Quirini: sono versi di impianto stilnovistico, ma in essi è rintracciabile anche la progressiva scoperta della coeva *Commedia*, che spesso è il tramite volgare per il recupero delle fonti classiche. Anche fra i poeti dello Stil Novo spetta a Dante il ruolo maggiore, ma è netta anche la presenza di Cino da Pistoia e di Guido Cavalcanti, anche se il negativismo di quest'ultimo è poco congeniale a Quirini, come del resto, più in generale, gli elementi intellettualistici propri dello stilnovismo. L'analisi si sofferma in particolare sulla canzone n. 100, una sorta di *summa* della cultura letteraria dell'autore, dove si succedono e si intrecciano echi da Dante, Cino, Guittone ed Ovidio: quest'ultimo, insieme a Cicerone, risulta il prediletto fra gli *auctores* classici. Giovanni Quirini si delinea come l'«erede e il divulgatore dei modelli aulici volgari e latini della lirica toscana in Veneto», uno dei primi ad additare la via preumanistica che poi percorreranno Petrarca e Boccaccio.

Luca Zuliani

M. PRALORAN, *La canzone* CXXV, «Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze lettere ed arti in Padova», 114, parte III, 2001-2002, pp. 215-30.

I. PANTANI, *«La fonte d'ogni eloquenzia». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 467.

Contributo importante, nella migliore tradizione dionisottiana, il libro condensa oltre dieci anni di ricerche sulla cultura poetica quattrocentesca in un accurato profilo di storia culturale di un centro «particolarmente rappresentativo» del difficile superamento, nel segno di Petrarca, della crisi trecentesca del genere lirico. Come dice la premessa, l'A. mira alla «integrale rivisitazione storica di un contesto»: si avvale perciò di una pluralità di fonti, dagli inventari di biblioteche ai censimenti della tradizione manoscritta, agli epistolari, alle notizie documentarie su permanenze a Ferrara di poeti e intellettuali,

all'accurata analisi di prima mano di opere letterarie latine e volgari. Ferrara ne emerge come crocevia di contatti con altri centri culturalmente qualificati della penisola, tra cui Padova, «culla del petrarchismo europeo», e Firenze. La fisionomia stilistica dei testi è riconosciuta come «riferimento imprescindibile di ogni valutazione» (p. 65), e si appunta volta per volta su alcuni parametri fissi, quali la fedeltà metrica (generi metrici praticati; loro frequenza relativa; trattamento degli schemi); le strutture macrotestuali; le soluzioni linguistiche, valutate un po' genericamente in termini di riprese lessicali/sintagmatiche, e di stilemi tipici (dittologie, ossimori, serie asindetiche, ecc.). Ma va precisato che, coerentemente con l'impostazione metodologica del lavoro, si tratta di rilievi raramente portati a fondo: ne è spia l'assenza di voci tecniche nella pur ricchissima bibliografia, di ben quaranta pagine. Pantani, inoltre, guarda al proprio oggetto (la «lezione» o «linea» petrarchesca, com'è detto nella *Premessa*, mentre è destituita di fondamento per il Quattrocento la nozione di petrarchismo) con sufficiente ampiezza di vedute da comprendere nell'analisi anche il suo rovescio, ossia il disinteresse per l'aretino, e le forze socio-culturali che in varia direzione ne ostacolano l'affermarsi: particolare importanza è data quindi alla descrizione del clima culturale della Ferrara di Guarino e Leonello, ostile sia al volgare che alla poesia erotica; al Concilio del 1439, occasione di permanenza in città di «quasi tutti i principali intellettuali d'Italia», tra cui l'Alberti e Giusto de' Conti (la cui centralità è sottolineata da una lunga analisi: pp. 180-322). L'indagine segue poi l'aprirsi delle prime crepe nel compatto edificio guariniano: il diffondersi di una poesia erotica latina, prima di ispirazione classica, poi aperta all'accoglimento di suggestioni romanze (Tito Vespasiano Strozzi), per approdare nell'ultimo capitolo (*L'età dei canzonieri*) ad una analisi comparativa dei macrotesti, più o meno coerenti e completi, di sette poeti che negli anni sessanta-settanta scrivono ormai all'interno di una prospettiva di poesia modernamente ancorata a Petrarca. Su tutti, naturalmente, Boiardo.

Carlo Enrico Roggia

M. Bianco, *Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone* CCVI, «Atti e memorie dell'Accademia galileiana di scienze e lettere ed arti in Padova», 114, parte III, 2001-2002, pp. 185-213.

La canzone petrarchesca *S'il dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella* appartiene, secondo un saggio di Perugi accolto dalla Bianco, al genere trobadorico dell'*escondítz*, cioè una dichiarazione di non colpevolezza da parte del poeta rispetto all'accusa imputata (qui quella di amare un'altra donna), con la contestuale invocazione di disgrazie e disavventure sulla propria persona in caso di falsa testimonianza. Antecedenti trobadorici segnalati da Perugi sono quelli di Bertran de Born

e di due liriche della Scuola di Tolosa, entrambe con la soluzione anaforica a inizio stanze di *S'eu ho dixo* e *Si' u diguì may* (di Llorenc Mallol), similari all'*incipit* altrettanto anaforico della canzone petrarchesca. La matrice provenzale sarebbe poi rafforzata dalla particolare fisionomia metrica di *S'il dissi mai*, costruita su 6 stanze a rime *unissonans* con *retrogadatio* a coppie di stanze (I-II, III-IV, V-VI), dunque con andamento a *coblas doblas*.

La Bianco considera dunque gli *esconditz* cinquecenteschi, individuando 25 sonetti e 12 canzoni: di queste, col metro esatto di *S'il dissi mai*, la studiosa indica una canzone di Vitale Ragazzoni da Bologna (*S'io feci mai, che 'l ciel, le stelle e 'l fato*), una di Gabriele Fiamma (*Perfido e disleal, poi che la vita*) e una traduzione della ventesima ode del secondo libro di Orazio a cura di Giovanni Giorgini. Inoltre, nell'ambito della riscrittura dell'intero *Canzoniere*, ecco *Vergine sacra che sola sei quella* di Gerolamo Malipiero e *Se 'l pensai pur, che 'l ciel m'aggia odio e quella* di Stefano Colonna.

La Bianco poi considera con più attenzione altre canzoni che rimandano al testo petrarchesco già nell'incipit e poi nella struttura anaforica: 1) *S'altro amor seguo, i' prego il ciel che mai* del pescarese Pietro Benignano, legato alla poesia cortigiana di fine Quattrocento e allo sperimentalismo che la connotò (viene ricordata, per esempio, la "Compagnia di amici" di Bembo, Vincenzo Querini, Tommaso Giustiniani e Niccolò Tiepolo); 2) *Se mai più l'amoroso e cieco ardore* del poeta romano (anche in latino) Giulio Poggio, legato ad un circolo di autori impegnati a riprodurre gli schemi metrici più desueti del *Canzoniere* (Gandolfo Porrino, Giovan Tommaso Dardano, F.M. Molza, Atanagi Dionigi); 3) il veneziano Giacomo Zane e la sua *S'il dissi mai, che 'l ciel empio e ribello*, molto amico di Venier, che introdusse i poeti provenzali nell'ambiente "serenissimo"; 4) l'altro veneto (di Adria) Luigi Groto, anche lui in contatto con Venier, e la sua *S'io amo altra che voi, che 'l mio amore*; 5) il casertano Lodovico Paterno, il suo tentativo di riscrittura integrale di *Canzoniere* e *Trionfi* e la sua canzone *S'il dissi mai, che m'arda sempre Amore.*

Andrea Pelosi

S. BOZZOLA, *La sintassi del verbo nel discorso riportato. Ricerche sulla prosa del cinque e del seicento*, «Studi di grammatica italiana», XX, 2001, pp. 15-52.

F. MARTILLOTTO, *Le «Lettere» del Tasso: aspetti ritmici e retorici*, «Studi tassiani», XLVIII, 2000, pp. 29-48.

Il saggio intende colmare il vuoto di studi formali dedicati all'epistolario tassiano, certo connesso alla mancanza di un'edizione moderna e commentata che sostituisca l'ottocentesca, pur meritoria, del Guasti. L'analisi, vertente su fenomeni della sintassi e della retorica (nella quale si iscrivono senz'altro gli «aspetti ritmici» issati al titolo), è però molto sfuocata. Non si capisce perché, ad esem-

pio, costrutti sintattici come quelli elencati alle pp. 32-33, che l'autore rubrica sotto le categorie dell'anacoluto e della prolessi, giungerebbero a porre «definitivamente in crisi» il «già precario sistema ipotattico» della prosa tassiana (p. 32), trattandosi invece di fenomeni del tutto blandi e di lunga percorrenza nella tradizione delle nostre lettere. Spesso l'esemplificazione è semplicemente erronea: niente di anacolutico o prolettico, rispettivamente, si reperisce nei casi seguenti: «Chi cede questo punto, è spedito e spacciato» (pp. 32-33), «Quella opinione del Castelvetro, che non si debba ricever nel poema ecc.» (p. 33); e difficilmente si potrà riconoscere un tricolon, quand'anche sintattico, nell'attacco dell'ultima lettera tassiana («Che dirà il mio signor Antonio, quando udirà la morte del suo Tasso? E per mio avviso non tarderà molto la novella», p. 36), o tanto meno un'enallage in un tipo siffatto: «scrivo in fretta e confuso» (p. 45). Si potrebbe continuare.

Su un piano più generale, è ben curioso che la simmetricissima per specularità figura del chiasmo venga ricondotta ad un gusto tassiano per la «stilizzazione asimmetrica» (p. 38). Ma più gravemente problematico risulta il maneggiare da parte dell'autore di larghe e vacue categorie storico-letterarie, forzosamente applicate a stilemi comunissimi tanto nella poesia quanto nella prosa, come dittologie e terne («tendenza di tipo prerinascimentale», p. 33) o enumerazioni («proliferazione vocabolistica barocca», p. 36); e per ragioni analoghe va rigettata la meccanica interpretazione dello stile tassiano come riflesso di patologie mentali nella quale si avventura talora l'analisi (si veda ad es. a p. 41: «lettera allucinata [...] convulso e stravolto affabulare», ma il passo in esame è retoricamente compostissimo).

Davide Colussi

I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggio del Barocco, Atti del Convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, pp. 979.

Il volume, che riunisce gli Atti del Convegno internazionale tenutosi a Lecce, propone un'articolata panoramica sul Barocco, affiancando ad interventi su forme e 'percorsi' dell'attività letteraria, riflessioni sul teatro, la musica, l'architettura, la scultura etc. Un'indagine sullo stile trova spazio nel saggio di Maria Luisa Altieri Biagi (*Venature barocche nella prosa scientifica del Seicento*, pp. 507-55), in cui la studiosa conduce, a partire da contatti lessicali, sintattici e retorici, un serrato confronto tra la scrittura di Galileo e il *Trattato dello stile e del dialogo* di Pallavicino Sforza, dimostrando il debito di quest'ultimo nei confronti del modello dialogico galileiano. Della vocazione letteraria di Galileo si occupa Antonio Marzo (*Galilei poeta*, pp. 837-55): il saggio restituisce alle rime dello scienziato pisano il loro valore di «esperienza poetica complessa e poliedrica», che si colloca alla convergenza di istanze formali e tematiche diverse e spesso

contraddittorie (la tradizione burlesca toscana che si salda al bernismo cinquecentesco, il modello petrarchesco profondamente meditato, il gioco retorico e artificioso tipico del Seicento). Nello specifico stilistico scende anche l'intervento di Maria Teresa Colotti (*Identità linguistico-stilistica del* topos, pp. 736-76), dedicato alle innovazioni lessicali e strutturali di Giambattista Basile alle prese con il *topos* della *descriptio figurae*. Infine, osservazioni sugli esercizi comico-enigmatici del fiorentino Antonio Malatesti si leggono nel saggio di Paola Cisternino (*Aspetti della poesia burlesca del Seicento: gli* enimmi *di Antonio Malatesti*, pp. 773-81).

Laura Tieghi

G.P. MARANGONI, *Su un sonetto campestre del primo Seicento. Per la cronologia di uno stilema mariniano*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIX, 2002, pp. 53-60.

Muovendo dall'analisi retorica e sintattica del sonetto *I' sento il rossignuol, che sovra un faggio* (successivo al sonetto proemiale delle *Rime* del 1602) l'autore intende dimostrare una possibile retrodatazione, rispetto alle *Dicerie* del 1614 e alla *Sampogna* del 1620, dell'applicazione da parte di Marino all'ideogramma come artificio retorico. Marangoni dimostra infatti come Marino, mediante la sintassi (regolare, armonica e piana) e la tecnica delle porzioni di testo contigue ed opposte, crei uno dei suoi tipici carmi figurati: la paratassi iniziale, oltre a corrispondere all'argomento del giardino, lo inscena. Si tratterebbe dunque di un'anticipazione di «quella sorta di *technopaegnion* implesso e moltiplicato alla quale ricorrerà per il Giardino dei Sensi dell'*Adone*».

Margherita Trotta

M. CERUTTI, *Logica e retorica nella poesia barocca. Alcune considerazioni in margine all'edizione delle* Rime *di Scipione della Cella*, «Critica letteraria», XXX, I, 2002, pp. 11-34.

In questo studio Cerutti propone un approccio metodologico all'interpretazione non solo delle *Rime* di Scipione della Cella ma, se possibile, dell'intera poesia barocca, fondato sull'indissolubile legame che sussiste tra la retorica e le sue arti "sorelle": dialettica e grammatica. Solo tenendo in considerazione determinati episodi della storia della logica e le acquisizioni tra Cinque e Seicento in ambito di filologia volgare, si possono comprendere appieno le soluzioni stilistiche della lirica barocca.

La prima parte del saggio è dedicata alla dialettica. L'autore ricostruisce quei passaggi della logica (dai sillogismi degli *Analitica Protera* di Aristotele, all'antiaristotelismo delle *Dialecticae Disputationes* di Valla) che rendono evidente la componente dialettica dell'ordinamento retorico di figure quali la metafora e l'*adynaton*.

La seconda parte si sofferma invece sulla grammatica per giustificare l'altra componente fondamentale della retorica barocca: l'accumulo dei

giochi fonici. Si dimostra, infatti, come la filologia volgare del primo Seicento, con la distinzione tra significato come "forma interiore" e suono come "forma esteriore" (principi semamorfico e fonomorfico della lingua), concentri l'attenzione sui concetti da un lato e i suoni dall'altro.

Margherita Trotta

C.E. ROGGIA, *Sulla lingua della poesia nell'età dell'Illuminismo*, «Lingua e stile», XXXVII, 2, 2002, pp. 251-85.

Il saggio prende le mosse dall'apparente contraddizione in cui viene a trovarsi la poesia del pieno Settecento: aulica e rigorosamente classicista, invece che agli ideali riformistici e democratici del pensiero illuminista essa sembra ispirarsi piuttosto ad un modello di letteratura aristocratico ed elitario. Nella prima parte del saggio l'autore, attraverso un'acuta rilettura delle riflessioni sensiste sul linguaggio poetico svolte dagli illuministi francesi e, in Italia, dall'ambiente lombardo dei Verri e Beccaria, traccia il quadro dei principi cui intendevano ispirarsi i riformatori della poesia nella seconda metà del secolo. La loro battaglia, che avversa decisamente l'opera di divulgazione condotta dalle accademie e ogni specie di conformismo ai precetti della tradizione, colpevoli entrambi di avere svilito la dignità del genere poetico, si traduce essenzialmente nella ricerca di un nuovo stile che, ispirandosi al classicismo formale della letteratura antica, esprima in modo immediato e sintetico idee e sensazioni. Le implicazioni stilistiche di tali posizioni teoriche sono subito verificate nella seconda parte del saggio, in cui l'autore esamina tre fenomeni di stile (l'alterazione dell'ordine naturale dei costituenti frasali, l'uso degli epiteti, le perifrasi poetiche) nel *Giorno* di quel Parini che fu a sua volta teorico in proprio della poetica sensista.

Elisa Benzi

R. ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti, a c. di G. BARBARISI e G. CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, pp. XXI + 911.

Il volume, che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno di Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), punta specialmente su tre direttrici, segnalate da Gennaro Barbarisi nella breve premessa: la florida e culturalmente decisiva attività del traduttore (Omero, Ossian, Giovenale, Voltaire); il rapporto con la cultura del secolo; l'influsso sui grandi autori (Alfieri, Foscolo, Monti, Leopardi). Cospicuo, specialmente sul Cesarotti traduttore, l'approfondimento di aspetti metrici, stilistici, linguistici, sia in chiave di analisi testuale che di riscontro con la notevole riflessione teorica dell'abate padovano. Segnalo qui alcuni interventi più specifici, a partire da quello di Rodolfo Zucco (*Il polimetro di* Ossian), sottile analisi metrico-stilisti-

ca del polimetro cesarottiano seguita da una utile tavola metrica; e di Daniela Goldin Folena (*Cesarotti, la traduzione e il melodramma*) sull'influenza dell'*Ossian* sul nuovo melodramma romantico. Nel suo interessante contributo (*Le traduzioni da Voltaire e il linguaggio del teatro tragico*), Tina Matarrese analizza la lingua delle traduzioni del *Cesare*, del *Maometto* (1762) e soprattutto della *Semiramide* (1771) di Voltaire, puntualmente riscontrando sull'originale le soluzioni traduttorie cesarottiane: si assiste a un generale incremento di enfasi e di letterarietà, giusta la peculiarità del «genio retorico» dell'italiano, e l'intento del Cesarotti, ad un tempo agonistico nei confronti di Voltaire e "riformatore" nei confronti del linguaggio tragico italiano. È noto poi che il decisivo contributo del Cesarotti al rinnovamento del linguaggio tragico venne dalle novità tecniche dell'*Ossian*, assimilate dal giovane Alfieri: tra i saggi che toccano l'argomento, segnalo quello di Giulio Carnazzi (*Alfieri, Cesarotti e il "verso di dialogo"*), soprattutto per la prima parte, dove vengono analizzati gli *Estratti* in cui Alfieri dialogizza e condensa passi ossianici, e da cui emerge il processo di appropriazione e talora accentuazione di caratteristiche formali ossianiche nel settore della prosodia (ma con scansioni a volte discutibili), dell'*enjambement*, delle ripetizioni, delle cesure, ecc. Il saggio abbandona poi il terreno squisitamente tecnico per seguire la parabola delle progressive divergenze in campo stilistico e ideologico tra i due autori, che finiranno per essere percepiti come modelli contrapposti nel teatro di fine Settecento.

Carlo Enrico Roggia

D. ISELLA, *Delle manzoniane «Strofe per una Prima Comunione» (e di una ritrovata)*, «Strumenti critici», n.s., XVII, 3, 2002, pp. 375-77.

Il ritrovamento di una strofa fin ora ignota della serie di *Strofe per una Prima Comunione* è l'occasione per un *excursus* sulla fondamentale *variatio* metrica che regola le scelte strofiche manzoniane (anche su questo basandosi il giudizio sull'autenticità dei versi). Come negli *Inni sacri*, ciascuna delle *Strofe* ha «una individualità metrica sua propria, esclusiva, che non si ripete mai». Nella operatività a livello lessicale della stessa «norma di non-ripetizione» sarà da vedersi il motivo dell'espunzione dalla serie di questa strofa, in ragione di alcune coincidenze con il *Cinque Maggio*.

Rodolfo Zucco

E. ASCHIERI, *Il modulo manzoniano nella traduzione poetica dell'Ottocento: Pietro Bernabò Silorata traduce Lamartine*, «Lettere italiane», LIV, 3, 2002, pp. 431-59.

Nel tradurre le *Méditations* e le *Nouvelles Méditations* di Lamartine sotto il titolo complessivo di *Meditazioni poetiche* (Melandri, 1831-1832, 2 voll.) Bernabò Silorata spesso sovrappone alla metrica del testo origi-

nario istituti metrici più vicini alla tradizione poetica italiana (la quartina di alessandrini viene per es. resa attraverso la strofa ottastica di settenari, e in generale l'alessandrino è sostituito dall'endecasillabo sciolto), anche più recente e contemporanea: non mancano pertanto i metri dell'ode canzonetta di sapore arcadico o della sesta rima di endecasillabi che rimanda a Fantoni, e nemmeno tangenze con le forme tendenzialmente aperte della ballata romantica. Importante punto di riferimento per la metrica delle traduzioni di Bernabò Silorata sono le opere poetiche di Manzoni, di cui si assume per esempio la strofa del *Marzo 1821* in *Rimembranza* (ABBC'-DEEC'). Come prevedibile, gli echi manzoniani più precisi si ritrovano nella traduzione dell'ode *Bonaparte*, che già nell'originale francese mostra evidenti debiti verso il *5 maggio*: Bernabò Silorata adotta infatti le strofe accoppiate di settenari piani, sdruccioli e tronchi dell'ode manzoniana (abcbde') in luogo della strofa di cinque alessandrini e un ottonario del testo di Lamartine, ma la lezione di Manzoni sembra agire anche a livello più profondo, come dimostrano i vv. 31-34 («né mai quaggiù la misera / forza d'un piè mortale / stampar poteo la polvere / con orma sì fatale») che ripropongono vari luoghi del *5 maggio*. In appendice all'articolo si può consultare un repertorio metrico che mette a confronto le strutture strofiche dei testi di Lamartine e quelli delle rispettive traduzioni, che in genere risultano più vari e mobili dal punto di vista ritmico, anche per l'alternanza di versi piani, tronchi e sdruccioli.

Alessandra Zangrandi

L. SERIANNI, *Carducci,* Odi barbare, XXIX. *Qualche nota stilistica*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 285-91.

Questa lettura della celebre ode *Alla stazione in una mattina d'autunno* si concentra su un aspetto peculiare del processo compositivo di Carducci: la suggestione esercitata dalle notazioni di colore (e di luce). Nella fattispecie si tratta del *nero*, di cui l'autore segue le vicissitudini attraverso le varianti, osservando come la parola rimbalzi tra le stesure, scompaia e riaffiori in più luoghi, talvolta scivoli da un *designatum* a un altro (cfr. p. 290): perché la sua funzione è tipicamente quella di definire un'atmosfera insieme ambientale ed emotiva, che appare legata al testo nel suo complesso più che al singolo oggetto rappresentato. Lo stesso si mostra per altri aggettivi in altre poesie, fino a concludere che esiste in Carducci una «presenza di temi verbali dominanti: temi dei quali, pur attraverso la potatura del processo variantistico, resta chiaramente percepibile la risonanza poetica» (p. 291).

Arnaldo Soldani

P.V. MENGALDO, *Note sull'elaborazione dei «Canti di Castelvecchio»*, «Lingua e stile», XXXVII, 1, 2002, pp. 101-122.

M. MANGANELLI, *Lucini e lo stile "fenomenalista"*, «Il Verri», 20, 2002, pp. 84-97.

L'analisi stilistica di Manganelli fa dell'antitesi la chiave interpretativa dello stile luciniano: l'antitesi di una lingua letteraria vissuta come alterità irriducibile alla lingua borghese e quindi lontana tanto dal tirocinio dannunziano, quanto dalla varietà di registri esperita dai crepuscolari. In questo confronto tra scrittura e realtà troverebbe ragione lo stile "fenomenalista" di Lucini, analizzato da Manganelli senza entrare troppo nei dettagli. Le caratteristiche principali sarebbero: l'accostamento di termini tra loro lontani (con effetto di materializzazione dell'astratto o di astrazione del concreto), cioè una dilatazione della simbolista sinestesia; l'«abnorme» predicazione del sostantivo; la costruzione paratattica; una più generale coordinazione di tutti gli elementi del componimento (lessico, sintassi, etc.); una scrittura che cresce su se stessa per *accumulazioni* e, corollario amplificatorio e di raccordo, *ripetizioni* che tendono a saturare la pagina. Sul piano prosodico questo stile comporta l'abbandono della rima e dell'isosillabismo a favore di un procedere per anafore e allitterazioni. La scrittura luciniana, simile al *montaggio* cinematografico, sembrerebbe configurarsi come sorta di catalogo non sistematico e tutto personale della cultura. Manganelli utilizza una formula di F. Curi e parla di «manierismo espressionistico», che lo avvicinerebbe, seppur in maniera imperfetta, all'espressionismo e al plurilinguismo di tradizione lombarda (Dossi, Gadda).

Tobia Zanon

A. MENICHETTI, *La metrica di Palazzeschi*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001), a cura di G. TELLINI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 115-37.

Il saggio analizza complessivamente i due sistemi metrici adottati dal primo Palazzeschi, e dunque sia la ben nota metrica "modulare" che quella *vers-libriste* (finora poco studiata, come la metrica delle raccolte della vecchiaia). Per la prima, è la fondamentale regolarità della successione degli anfibrachi a permettere la registrazione di fenomeni «che in una metrica totalmente libera sarebbero inaccertabili» (promozione ritmica di sillabe atone, anasinalefi, sinalefi anomale ecc.). L'autore si sofferma sull'uscita dei versi e – per la variantistica – sulle costanti che regolano gli spostamenti del limite versale (ridimensionamento dei versi lunghi, variazione delle serie omosillabiche). Lo studio dei testi in metrica libera muove dal riscontro di analoghe costanti nel processo correttivo, e continua con un'analisi tipologica del verso lungo. Nella parte finale si torna all'osservazione di costanti diacroniche: eliminazione delle inarcature (comune ai due sistemi), valorizzazione delle sdrucciole in fine verso, appesantimento della punteggiatura, esposizione delle rime

interne. Nel diverso utilizzo della rima nei due sistemi (le rime sono più fitte e sensibili nei testi metricamente liberi) è da vedere una compensazione alla rinuncia alla regolarità del ritmo ternario, segnale dell'atteggiamento complessivo nei riguardi del linguaggio prosodico tradizionale, che in Palazzeschi è «sempre presente in filigrana, continuamente alluso e continuamente distorto».

Rodolfo Zucco

C. GAVAGNIN, *Lirica e narrativa nei* Versi militari *di Saba*, «Filologia e critica», XXVI, 2001, pp. 350-95.

I 27 sonetti che nel *Canzoniere* definitivo costituiranno da soli la sezione *Versi militari* apparvero originariamente nel 1911 in *Poesie* assieme ad altri testi di differente morfologia poi espunti o diversamente sistemati. Quei 27 sonetti, nella loro lezione originaria, costituiscono l'oggetto di uno studio che affronta con apprezzabile pluralità di approcci problemi di carattere metrico, sintattico, lessicale e retorico, offrendo anche in appendice un rapido *excursus* su alcune corone di sonetti tra Otto e Novecento. La forza e la novità dei *versi militari* sta, come del resto suggerisce già il titolo del saggio, nell'intreccio tra movimento narrativo, testimoniato tra l'altro proprio dal ricorso a corone di sonetti, e tensione lirica, evidente nei frequenti momenti contemplativi, di stacco e sospensione dall'«aspra vita» militare; intreccio di tensioni apparentemente contraddittorie che sul piano formale ben si palesa nel rapporto tra proliferazione degli schemi rimici e delle rime stesse (si veda *Il prigioniero I* costruito su 7 rime: ABBC CDDA EFE FGG), e frequenza di rime baciate (ben 4 nel sonetto appena citato).

Pur non di rado efficace, l'analisi proposta sembra talora accontentarsi, almeno per alcuni dei temi affrontati, di lasciare a livello di spunto quello che forse avrebbe avuto bisogno di maggior profondità. Restano così ancora da indagare non solo interessanti aspetti relativi alla struttura metrico-sintattica di questi sonetti, ma anche questioni che riguardano il rapporto di questa silloge con il resto dell'itinerario creativo del poeta, e ancora il difficile confronto con ciò che sta fuori, e prima soprattutto, sulla scia di quanto è già stato accertato dagli affondi di Antonio Girardi, più volte chiamato in causa, e a ragione, dalla stessa autrice.

Fabio Magro

G. LAVEZZI, *Il metro che si cala nella storia. L'endecasillabo di* Giorno dopo giorno, «Rivista di letteratura italiana», XXI, 1-2, 2003, pp. 417-422.

Inserito nel numero monografico della rivista dedicato agli atti del convegno quasimodiano di Milano (febbraio 2002), il breve saggio tocca vari aspetti prosodici, ritmici, fonici della raccolta del 1947 riconducibili per l'A. ad un comun denominatore di «raddoppiamento»: frequenza degli endecasillabi di 6ª; contiguità di ictus, di identiche vocali accentate, di paro-

le sdrucciole o caratterizzate da legami fonici, ecc. Vi si ravvisa «una sorta di eco del significante funzionale alla elazione stilistica e all'amplificazione del significato "civile" di queste liriche» (p. 417), da ricondurre alla natura "corale" della nuova poesia del dopoguerra teorizzata dallo stesso Quasimodo nel saggio sulla *Poesia contemporanea* e nel *Discorso sulla poesia* rispettivamente del 1946 e 1953.

Carlo Enrico Roggia

P.V. MENGALDO, *Per una lettura di un mottetto di Montale*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 411-21.
P.V. MENGALDO, *Caratteri stilistici della poesia di Solmi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIX, 2002, pp. 497-510.
P.V. MENGALDO, *La critica militante di Gianfranco Contini*, «Strumenti Critici», XVII, 99, 2002, pp. 191-206.

R. ZUCCO, *La prosa nell'opera in versi di Raboni*, in *La prosa nel corpo della poesia*, «Istmi», 2002, pp. 119-42.

A. AFRIBO, *E' primavera, Bandini! Sulla poesia di Fernando Bandini*, «Paragone/Letteratura», 39-40-41, 2002, pp. 121-33.

E. MAURONI, *Tre esempi di stile nominale: Morselli, Tobino, Volponi*, «Studi di grammatica italiana», XX, 2001, 255-86.

Lo "stile nominale" è diventato piuttosto frequente nella prosa dell'ultimo secolo, non solo letteraria. Se anche il lettore è ormai abituato a «un'inferenza che completi e renda chiaro semanticamente il testo», le frasi nominali provocano comunque «una frattura, un'increspatura sintattica» più o meno avvertibile a seconda: a) del tipo di frase nominale; b) della tipologia di testo in cui è inserita; c) della dinamica che intercorre tra queste due variabili. Per ognuno dei tre autori, l'uso dello stile nominale viene descritto (molto in breve) e catalogato dall'autrice secondo la diversa funzione che esso ha all'interno del contesto sintattico e stilistico – non senza tralasciare l'aspetto ritmico. Per Morselli, in linea con il suo stile conciso, si va da un grado neutro di espressività, quasi giornalistico, a «funzioni e valenze (...) più drammatiche». Per Tobino gli esempi sono catalogati a seconda della partecipazione più o meno intensa del narratore in ciò che tratta – dal «giudizio morale» alla descrizione impressionistica. Per Volponi viene commentata più in dettaglio la tecnica dell'elenco. Chiude l'articolo uno scorciato confronto tra la tecnica dell'elenco in Volponi e Morselli.

Alessandro Lise

P. ZUBLENA, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

Dedicati i primi paragrafi alla descrizione del linguaggio-scientifico (in una essenziale rassegna degli

aspetti lessicale e sintattico, del livello testuale e della stratificazione diafasica), al suo influsso sulla lingua comune e al rapporto con la lingua letteraria (con accenni ad autori diversi da quelli cui il libro è dedicato, in particolare a Volponi), l'*Introduzione* (pp. 11-31) espone la premessa del lavoro affermando che «la lingua della letteratura ha il compito di presentificare quello che una certa visione della scienza – o forse, inevitabilmente, la tecnoscienza stessa per come si è configurata – vorrebbe obliterare: il mondo-della-vita, la passione, prima di tutto la sofferenza e il dolore». Nella varietà di atteggiamento filosofico e di esiti stilistici (su cui si appunta l'attenzione dell'autore), comune ai prosatori studiati – nel complesso dell'opera (Gadda, Del Giudice) o per opere e sezioni cronologicamente significative (Levi, Calvino) – è la scoperta che nelle «armoniche connotative» del linguaggio tecnico-scientifico si trova «il sentire condiviso delle correnti patiche». Questi i titoli dei quattro capitoli: *La scienza del dolore. Il linguaggio tecnico-scientifico nel Gadda narratore* (pp. 33-63); *Un sistema quasi periodico. Il linguaggio chimico nel 'Sistema periodico' di Primo Levi* (pp. 65-92); *L'ultimo Calvino tra precisione e disastro* (pp. 93-118); *La scienza del sentimento. Il linguaggio tecnico-scientifico in Daniele Del Giudice* (pp. 119-47).

Rodolfo Zucco

D. AMBROSINO, *Temi, strutture e linguaggio nei romanzi di Luce D'Eramo*, «Linguistica e letteratura», XXVI, 2001, 1-2, pp. 195-251.

L'articolo analizza le strutture narratologiche e le peculiarità linguistiche che caratterizzano i romanzi di Luce D'Eramo con particolare riguardo al problema del tempo della narrazione. L'esigenza di «capire al presente e in prima persona» (p. 205) spinge infatti la D'Eramo ad evitare la distanza temporale solitamente necessaria per una assunzione "estetica" della materia narrata e a proporre nei suoi romanzi piani temporali continuamente cangianti ed intersecantisi tra loro. Elemento non secondario della resa narrativa è l'immissione nel testo principale di brani scritti precedentemente all'ideazione del romanzo ed in origine non pensati per questo; sotto questo punto di vista l'esempio più evidente si trova in *Ultima luna* (1993), che presenta addirittura un romanzo nel romanzo, mentre in *Nucleo Zero* (1981), che narra dall'interno la vita di una cellula di militanti estremisti, l'assenza di testi precedenti il tempo narrativo del romanzo sta ad indicare l'incapacità dei terroristi di misurarsi con qualsiasi realtà che esuli dal loro presente. Per l'analisi più strettamente linguistica l'autrice concentra la propria attenzione principalmente sul linguaggio figurato, che spesso privilegia figuranti che diano fisicità ed immediatezza materiale e palpabile ai relativi figurati: metafore e similitudini spesso si realizzano nell'accostamento inedito e talora deviante di aggettivi, verbi o avverbi che attengono ad ambiti semantici

diversi o appartengono a registri linguistici differenti, ed imprimono un effetto narrativo analogo a quello dato dalla continua variazione dei piani temporali.

Alessandra Zangrandi

Genealogie della poesia del secondo Novecento, Atti delle giornate di studio di Siena, Certosa di Pontigliano, 23-25 marzo 2001, a cura di M.A. Grignani, «Moderna», III, 2, 2001.

Quali sono le forme della poesia italiana nell'epoca del Postmoderno e quali i suoi rapporti con la tradizione? Il tema ha messo a confronto diversi studiosi della poesia contemporanea nel marzo del 2001 a Siena. Gli atti del convegno sono stati ora raccolti nel secondo fascicolo del terzo numero di Moderna. Merita spigolare, seppure in forma telegrafica, alcune delle risposte intervenute. Guido Guglielmi rintraccia efficacemente il rapporto attuale fra norma e deviazione come un rapporto inverso rispetto al tradizionale, per cui «l'ordine diventa un caso del disordine». Gabriele Frasca al contrario insegue il ritorno alle forme, definite adornianamente «fluide», della tradizione a partire dagli anni '80, foss'anche come compensazione ad una maggiore apertura linguistica occorsa nei poeti della generazione dei «media elettrici». Alfonso Berardinelli fissa l'anno zero della postmodernità al 1945, con l'origine del mito americano: da allora sarebbe iniziato l'invecchiamento della modernità e il trasferimento dello shock moderno in un aldilà pacificato. Per lui gli stilemi tipici della postmodernità sono: il recupero in poesia delle dimensioni della prosa e a volte della teatralità, la riapertura del dialogo con la tradizione premoderna, la pratica di una pluralità di poetiche, il ritrovamento del genere lirico come assolutezza in bilico tra «universale umano» dell'esperienza e «idioletto» stilistico. Nella postmodernità accade la «sdrammatizzazione» divulgativa, e quindi ludica, delle tensioni del moderno, perciò essa è contemporaneamente un'opportunità e una modernità «andata a male». Le modalità con cui il postmoderno diventa parodia della tradizione sono esplorati da Andrea Cortellessa, che precisa che «parodia» va intesa non tanto bachtinianamente come carnevalizzazione, ma, seguendo Tynjanov, come impiego di forme parodiche in funzione non parodica. In tale direzione anche il recupero di forme chiuse e l'uso collezionistico della tradizione assolverebbero il compito. Enrico Testa, stendendo una nota sul lessico della poesia contemporanea, non ha dubbi sul fatto che in poesia sia avvenuta la stessa caduta delle interdizioni della norma che è avvenuta nell'italiano scritto, e anzi: non esiste più un linguaggio della poesia, ma semmai è questo il genere in cui i fenomeni attuali della lingua si manifestano con maggiore densità. E mentre Vittorio Coletti aggiunge anche l'aspetto testuale tra quelli che il secondo Novecento ha perturbato, Pietro Cataldi racchiude in poche, illuminate, pagine l'ideologia del postmoderno: in un mondo in cui il valore con-

notativo-poetico è assunto dalla lingua della pubblicità non ha più senso parlare di un canone della poesia. Infatti la definizione di un canone non sta più a registrare, in sede di ricezione, il valore di ciò che viene offerto in giudizio: non esiste più un destinatario in grado di riconoscerlo. La ricezione avviene su due canali paralleli e non comunicanti: quello del valore, appunto, canonico (assai ristretto) e quello del valore di mercato. Non sarebbe così obsoleto che, com'è avvenuto per la musica, ci si ritrovi a breve, nei supermercati della lettura, alla divisione tra una letteratura classica e una «leggera».

Giulia Calligaro

AGI	=	«Archivio glottologico italiano»
AM	=	«Anticomoderno»
ASNSP	=	«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa»
CLPIO	=	*Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano Napoli, 1992.
CT	=	«Critica del testo»
GDLI	=	*Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961 ss.
GSLI	=	«Giornale storico della letteratura italiana»
IMU	=	«Italia medioevale e umanistica»
LI	=	«Lettere italiane»
LN	=	«Lingua nostra»
LP	=	«Lectura Petrarce», Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca
LS	=	«Lingua e stile»
M	=	«Metrica»
MR	=	«Medioevo romanzo»
NRiLI	=	«Nuova rivista di letteratura italiana»
PT	=	«La parola del testo»
R	=	«Romania»
RiLI	=	«Rivista di letteratura italiana»
RLI	=	«Rassegna della letteratura italiana»
SC	=	«Strumenti critici»
SD	=	«Studi danteschi»
SFI	=	«Studi di filologia italiana»
SGI	=	«Studi di grammatica italiana»
SLeI	=	«Studi di lessicografia italiana»
SLI	=	«Studi linguistici italiani»
SMI	=	«Stilistica e metrica italiana»
SN	=	«Studi novecenteschi»
SP	=	«Studi petrarcheschi»

SPCT = «Studi e problemi di critica testuale»
SSe = «Studi secenteschi»
SSt = «Studi settecenteschi»
ST = «Studi tassiani»
TB = N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865-79.
ZRPh = «Zeitschrift für romanische Philologie»